

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES  
FACULDADE DE ARQUITETURA



## **DEZ GARRAFAS E UM LIVRO**

Maria de Jesus da Palma Fadigas

Trabalho de Projeto

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

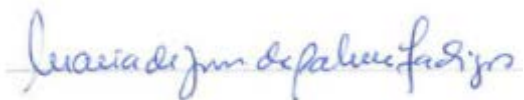
Trabalho de Projeto orientado pelo Professor Doutor João Paulo Queiroz

2018

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Maria de Jesus da Palma Fadigas, declaro que a presente dissertação/trabalho de projeto de mestrado intitulada “Dez garrafas e um livro”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in blue ink, reading "Maria de Jesus da Palma Fadigas". The signature is written in a cursive style with a horizontal line underneath.

Lisboa, 9 de fevereiro de 2018

## RESUMO

O presente trabalho propõe explorar a criação de um livro de artista inspirado na obra literária *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões.

O principal objetivo da presente dissertação é, a partir de uma obra literária clássica, explorar o livro como signo e não apenas como um conjunto de páginas impressas, de forma a perceber que limites podem estar presentes na criação de um livro, enquanto forma de expressão artística, no que às técnicas e materiais usados diz respeito, bem como no que concerne à sua forma ou formato, ou mesmo do ponto de vista conceptual.

Pretende-se assim explorar o "livro" enquanto signo semiológico, o seu significado e o seu significante, as suas conotações e denotações, e não apenas o livro como um mero conjunto de páginas impressas, cosidas e encadernadas, prontas a serem folheadas pelo leitor para uma eventual descodificação e interpretação.

Nos três primeiros capítulos expõem-se alguns conceitos e noções relevantes para o trabalho, tais como livro de artista, *livre d'artiste*, signo e narrativa, bem como as noções e reflexões de alguns autores que procuraram caracterizar ou compreender o livro enquanto forma de expressão artística com autonomia e identidade própria.

No quarto e último capítulo descreve-se o processo de desenvolvimento e produção de um livro de artista baseado na obra *Os Lusíadas*, que constitui a componente prática do presente trabalho, composto por 10 mensagens em garrafas, que se intitulou de *Dez garrafas e um livro*.

A componente prática não tem a pretensão de reproduzir ou reeditar a totalidade da obra de Camões, o seu conteúdo, mas sim criar um objeto significativo, que desperte o imaginário e a sensibilidade do leitor/recetor e que se possa assumir enquanto livro, explorando a ideia de narrativa enquanto sucessão de acontecimentos, de uma ação, no espaço e no tempo, e fazendo representar a essência de cada um dos 10 cantos que compõem a obra original, utilizando, para isso, 10 garrafas, numa alusão às mensagens lançadas ao mar pelos náufragos.

A opção pelo par 'garrafa/mensagem' procura ainda fazer alusão à ideia (facto ou mito) de *Os Lusíadas* terem também sido, supostamente, uma obra resgatada de um naufrágio, como defende Feliciano Ramos, em *História da Literatura Portuguesa*: «O poema *Os Lusíadas*, que o poeta trazia consigo, escapou também ao mar, mas chegou a molhar-se».

**Palavras chave:** Livro, Livro de Artista, *Livre d'Artiste*, Signo, Narrativa

## ABSTRACT

This dissertation sets out to analyse the creation of an artist's book inspired by the work of literature *Os Lusíadas*, by Luís Vaz de Camões.

The main aim of this paper is to look into this work of classic literature as a starting point and analyse it from the perspective of a semiotic significance and not just to explore it as a mere collection of printed pages in order to understand the limits of the creation of a book as a form of artistic expression, with regards to its techniques and materials used, as well as its shape and format, or even from a conceptual standpoint.

The objective is to examine the book as a semiotic sign, its signified and signifier, its connotation and denotation and not just as a mere set of printed pages sewn and bound and ready to be run through by readers who may try to decode and interpret it.

In the first three chapters I put forward some concepts and notions which are relevant to this dissertation such as artists' books, sign and narrative as well as the thoughts and opinions of some authors who sought to interpret and understand the book as a means of artistic expression with its own identity and autonomy.

In the fourth and final chapter I describe the development and production process of an artist's book based on the work of *Os Lusíadas* which makes up the practical component of this work which is composed of 10 message in bottles, which I called *Ten Bottles and a Book*.

The practical component does not intend to reproduce or re-publish the entire works of Camões or its content, but rather it seeks out to create a significant object that arouses the imagination and sensitivity of the reader/receiver and at the same time be seen as a book, exploring the idea of narrative as a succession of events, actions within a space and time frame and which represents the essence of each of the 10 poems (cantos) that make up the original book. This is why I used the analogy of the 10 bottles, which is a reference to the messages tossed to sea by shipwrecked castaways.

The option I've used for the dual 'bottle/message' is also a reference to the possibility (either fact or myth) that *Os Lusíadas* might have been salvaged from a shipwreck, according to Feliciano Ramos, in 'Historia da Literatura Portuguesa: «The poem *Os Lusíadas* that the poet was carrying with him was salvaged from the sea, but it did get wet.»

**Keywords:** Book, Artist Book, *Livre d'Artiste*, Semiotic Sign, Narrative

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos os familiares e amigos que me incentivaram e ajudaram neste trajeto, em especial aos meus filhos, Rodrigo e Laura, aos meus pais, José e Helena, e ao Luís, por toda a paciência, compreensão e apoio incondicional.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor João Paulo Queiroz, pela sua total disponibilidade e pela sua preciosa ajuda ao longo da elaboração deste trabalho.

Deixo ainda uma palavra de especial agradecimento à Helena e ao Armando, pela dedicação e amizade, ao David, pela amabilidade e dedicação, e à Rita e à Anna, colegas e companheiras que, ao longo deste percurso, partilharam comigo iguais anseios e objetivos.

## Índice

Introdução .....	1
1. Livro de artista, <i>livre d'artiste</i> e livro objeto .....	2
1.1 Livro de artista <i>versus livre d'artiste</i> .....	2
1.2 Livro e <i>Signo</i> .....	5
1.3 Conclusão .....	7
2 Livro de artista e emancipação .....	9
2.1 O livro como forma de arte autónoma.....	9
2.2 Fluxus .....	21
2.3 Arte Povera .....	24
2.4 Conclusão .....	27
3. Um projeto de narrativa visual .....	27
3.1 <i>Dez garrafas e um livro</i> .....	27
3.2 Narrativa, texto e imagem .....	29
3.3 Conclusão .....	30
4. Apresentação do projeto .....	30
4.1 Idealização .....	30
4.2 Materiais e técnicas .....	32
4.3 Execução.....	36
Conclusão .....	39
Bibliografia.....	44

## Índice de imagens

<b>Figura 1</b> - <i>Prière de Toucher</i> , Marcel Duchamp, 1947, The Museum of Modern Art (2017) .....	11
<b>Figura 2</b> - <i>Boîte en Valise</i> , Marcel Duchamp, 1934-41, The Museum of Modern Art (2017) .....	11
<b>Figura 3</b> - <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1963, The Museum of Modern Art (2017).....	13
<b>Figura 4</b> - <i>Twentysix gasoline stations</i> , gasoline_06_bobs service, 1963, Art Gallery of New South Wales .....	13
<b>Figura 5</b> - <i>Aspen</i> , issue no. 5+6, 1967, ART PAPERS.inc (2013).....	17
<b>Figura 6</b> - <i>Poémobiles</i> , Júlio Plaza e Augusto de Campos, 1974, Sibila (2010).....	18
<b>Figura 7</b> - <i>Livro Ilegível</i> , Bruno Munari, 1955, ScrivendoVolo (2014).....	18
<b>Figura 8</b> - <i>Pré-livros</i> , Bruno Munari, 1980, Fermoeditore (2017) .....	19
<b>Figura 9</b> - <i>Nella notte buia</i> , Bruno Munari.....	20
<b>Figura 10</b> - <i>Nella notte buia</i> , Bruno Munari.....	21
<b>Figura 11</b> - - <i>Fluxkit</i> , Fluxus, 1969, The Museum of Modern Art (2017).....	22
<b>Figura 12</b> - <i>Fluxkit</i> , Fluxus, 1969, pormenor, The Museum of Modern Art (2017) .....	23
<b>Figura 13</b> - <i>Grapefruit</i> , capa, 1964, The Museum of Modern Art (2017).....	23
<b>Figura 14</b> - <i>Grapefruit</i> , 1964, The Museum of Modern Art (2017) .....	24
<b>Figura 15</b> - <i>Floor Tautology</i> , Luciano Fabro, 1967, Josh Mayne Fine Art (2015) .....	26
<b>Figura 16</b> - <i>1 metro cubo di terra</i> , Pino Pascali, 1967, D'Ars Magazine (2015).....	26
<b>Figura 17</b> - <i>Dez garrafas e um livro (1)</i> , 2017 .....	31
<b>Figura 18</b> - <i>Dez garrafas e um livro (2)</i> , 2017 .....	33
<b>Figura 19</b> - <i>Dez garrafas e um livro (3)</i> , 2017 .....	34
<b>Figura 20</b> - <i>Dez garrafas e um livro (4)</i> , 2017 .....	38
<b>Figura 21</b> - <i>Dez garrafas e um livro (5)</i> , 2017 .....	38

*«Este receberá, plácido e brando,  
No seu regaço o Canto que molhado  
Vem do naufrágio triste e miserando,  
Dos procelosos baixos escapando,  
Das fomes, dos perigos grandes, quando  
Será o injusto mando executado  
Naquela cuja lira sonora  
Será mais afamada que ditosa.»*

Luís Vaz de Camões *in Os Lusíadas* (est. 128, c. X)



## Introdução

O livro de artista é uma área bastante vasta no que diz respeito à sua classificação e categorização, existindo diversas ideias e definições.

O conceito como é conhecido hoje surge na segunda metade do século XX, sobretudo na década de 60, permanecendo, ainda hoje, tudo em aberto quanto à sua classificação categórica, não sendo esta matéria objeto de consenso.

Realizado no âmbito do Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas, ministrado pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, em parceria com a Faculdade de Arquitetura de Lisboa, o presente trabalho de projeto tem como linha orientadora a reflexão sobre os conceitos que estão intimamente ligados ao livro de artista com o propósito de, a partir dessa reflexão, realizar um livro de artista com base na obra *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões.

Como defende Roland Barthes «toda a imagem é, de certa forma, uma narrativa» (Barthes, 1979, p. 35) quando transportamos esta linha de pensamento para o campo da semiologia.

Neste projeto, texto e imagem – o livro que é proposto criar – coabitam, não numa relação de anulação ou isolamento, mas complementando-se um ao outro, permitindo, desta forma, a criação de uma zona de fruição, na qual, nem um nem outro são suscetíveis de ser experienciados isoladamente.

Não existe, neste trabalho, o objetivo de reproduzir ou trabalhar a totalidade do texto da obra literária *Os Lusíadas*, mas apenas excertos da mesma. Existe sim a intenção de explorar o texto, enquanto ferramenta de um livro de artista, e existe igualmente o objetivo de representar a essência de cada um dos cantos de *Os Lusíadas*, na voz crítica do seu autor, através de um livro constituído por 10 garrafas/mensagens, que correspondem aos 10 cantos da obra de Camões.

O presente trabalho, intitulado *Dez garrafas e um livro*, é um projeto de natureza teórico-prática em que se pretende levar o «leitor» a explorar cada volume, 'garrafa/mensagem', tal como se exploram as mensagens que naufragam e são resgatadas do mar, explorando também a forma como as mensagens (ou, neste caso, os livros) podem "naufragar", de forma aleatória, entregues à sua sorte, podendo chegar, ou não, a um destinatário capaz de as descodificar e interpretar, cumprindo assim o seu desígnio.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos principais, focando-se os dois primeiros na pesquisa de conceitos e no enquadramento teórico que sustenta o trabalho prático, e os dois últimos na descrição do processo de trabalho para o desenvolvimento do livro de artista propriamente dito.

## **1. Livro de artista, *livre d'artiste* e livro objeto**

### **1.1 Livro de artista *versus* *livre d'artiste***

Durante a pesquisa bibliográfica sobre o termo «livro de artista» surgiram, em simultâneo, as noções de *livre d'artiste* e de livro objeto, levando, deste modo, ao entendimento da relação existente entre livro de artista e *livre d'artiste* e livro de artista e livro objeto.

Durante a investigação surgiram ainda outras questões: O que é um livro de artista? O que é um *livre d'artiste*? O que é um livro objeto? Quais são as condicionantes e quais são os limites de um livro de artista? Existirão limitações para o livro de artista poder ser considerado como tal? Poderá este tipo de edição assumir qualquer forma e qualquer conteúdo? Existirão limites para a utilização de materiais na sua criação ou a sua utilização pode ser ilimitada?

De acordo com Johanna Drucker (1995) o livro de artista é uma área que nasce no espaço de cruzamento de diversas disciplinas, campos e reflexões, tornando-se, desta forma, numa área multidisciplinar.

Diz-nos também esta autora que «a singularidade destes espécimes, como são conhecidos hoje, é pertencerem a uma área que não existia antes do século XX, sendo a «definição única do termo "livro de artista" muito vaga, apesar do seu sucesso e da sua difusão passar por essa denominação. A sua reputação pode provavelmente ser atribuída à flexibilidade e à variação da forma, mais do que qualquer fator estético ou material». (Drucker, 1995).

Segundo José Tomás Féria «o que distingue os livros de artista dos restantes é a utilização do livro como suporte de um projeto artístico específico», não permanecendo, estes, obrigatoriamente, limitados ao uso do papel e da tinta mas agregando todos os tipos de materiais utilizados pelo seu autor (Féria, 2010), ou seja, os livros de artista não

são livros onde se reproduzem os trabalhos de um artista nem são livros sobre um artista, são livros que se assumem enquanto obras de arte, com identidade própria.

Na opinião de Isabel Baraona (2010), docente da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha e uma das organizadoras do projeto "o que um livro pode", encontros anuais à volta dos livros de artista e da edição de autor, desde os tempos mais remotos, os artistas, principalmente os pintores, sempre intervieram e cooperaram no processo de produção de livros, intervindo na sua decoração e ilustração. (Baraona, 2010)

Ainda de acordo com esta autora, existem dois aspetos fundadores do conceito de livro de artista: o primeiro está ligado à maior facilidade de divulgação do trabalho desenvolvido pelo autor, uma vez que as técnicas de produção e de reprodução dos mesmos são mais acessíveis, seja através de cópia, fotocópia, impressão *offset*, ou outros, e o segundo, o facto de ser o próprio autor a documentar os seus próprios processos de produção da obra, seja através de «*happenings* e acções efémeras, publicando textos críticos, poéticos ou outros de carácter indefinível». (Baraona, 2010)

Nas palavras de Julio Plaza, «o livro de artista é criado como um objeto de *design*», uma vez que o seu autor tem de se interessar, do mesmo modo, pela sua «alma» e pelo seu «corpo», fazendo deste um objeto único. De acordo com este autor, a criação de um livro como peça de arte obriga a uma análise distanciada face ao livro tradicional, colocando-o em causa e questionando-o, permitindo esse mesmo distanciamento a descoberta de novas versões e a criação de novas formas de leitura e de interpretação. (Plaza, 1982)

Por sua vez, o livro objeto é uma categoria de edição de autor que está inserida dentro da categoria de livro de artista (Plaza, 1982), podendo este ser um livro de edição única, presente também dentro do conceito de livro objeto defendido por Julio Plaza (1982).

Este género de livro de artista vem pôr em causa o conceito comum de livro, levando ao questionamento do que era aceite até então.

O livro objeto pode ser assumido como um objeto único de arte, sendo possível, ou não, ter uma produção de exemplares reduzida, tratando-se, por vezes, de peças únicas, integrando uma plasticidade e uma expressão material e ideológica que o distingue dos demais.

O livro objeto distancia-se da produção em massa, como sucede, por exemplo, nas obras literárias.

Conservando a ligação com o conceito de livro, a «narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica; a estrutura livro dá lugar à estrutura plástica, nascendo uma outra forma expressiva» (Féria, 2010), rompendo com o conceito de livro tradicional, que se baseia, principalmente, no texto escrito em páginas que seguem uma sequência lógica. Rompe com a sua forma, rompe com o seu formato, tentando, assim, encontrar o seu lugar e a sua identidade, podendo ser lido e interpretado quando na sua produção é incluída a componente textual, ainda que de forma reduzida.

Embora seja uma matéria alvo de diversas definições, podendo mesmo dizer-se que não existe uma resposta consensual, a ideia mais difundida e aceite defende a utilização do livro como suporte de um projeto artístico para chegar a novos meios de expressão, pondo em causa, desta forma, o conceito mais comum e tradicional, dando a possibilidade de, na sua elaboração, serem utilizadas diversas técnicas e materiais, finalizando com uma apresentação mais ou menos cuidada.

Nesse sentido, o projeto proposto neste trabalho teórico-prático aproxima-se, segundo o conceito avançado por Júlio Plaza, da categoria de livro objeto, dentro do campo dos livros de artista.

Para este autor, os livros, para além de «objetos de linguagem», são também matrizes de sensibilidade. (Plaza, 1982)

Os livros, para além de lidos e decodificados, podem também ser «sentidos, cheirados e até destruídos» (Plaza, 1982), não ficando subjugados apenas ao sentido da visão mas, também, apelando aos demais sentidos, dialogando com o leitor através de outras formas.

«Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura cinestésica com o leitor» (Plaza, 1982), uma leitura ou relação cinestésica com o livro, que implica o seu manuseamento ou manipulação durante a sua interpretação ou decodificação.

Julio Plaza aborda também o aspeto sequencial ou narrativo do livro, afirmando que o livro é uma estrutura sequencial independente, no que ao espaço e ao tempo diz

respeito, e alcança esta mesma independência através do texto existente e na linearidade da sua narrativa. (Plaza, 1982)

É um «volume no espaço», composto por uma sucessão de planos, em que cada plano representa um momento diferente. É, por isso, uma sucessão de momentos e a marcação desses momentos é-nos dada através das páginas e da informação nelas contida. O «livro é espaço, montagem de espaços», «o livro é *signo*, é linguagem espaço-temporal.» (Plaza, 1982)

Ainda nas palavras de Plaza, «o livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página» (Plaza, 1982). Mas o que é uma página? Qual a definição do conceito 'página'? De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (online)*, «página» define-se como «qualquer dos lados de uma folha de papel», «o que está escrito ou impresso nesse lado» ou, ainda, «extrato de um livro».

A definição de página que melhor se enquadra no projeto aqui proposto é a última definição, uma vez que o texto a apresentar no trabalho prático é apresentado em extratos da obra original.

Porém, segundo Julio Plaza, num livro uma “página” é um plano (espaço) e cada plano é entendido como um momento diferente (tempo), ou seja, um livro com várias páginas é uma sucessão de momentos ou planos (Plaza, 1982), o que nos remete para a ideia de narrativa, que será explorada mais à frente.

Nas palavras do mesmo autor, «se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição», a linearidade na leitura do texto tem de estar presente, podendo esta, no entanto, «ser substituída pela analogia da montagem». (Plaza, 1982)

## **1.2 Livro e *Signo***

Na opinião de Santo Agostinho, citado por Roland Barthes, «Um *signo* é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz afluir por si próprio ao pensamento qualquer outra coisa». (Barthes, 1981, p. 99)

Nas palavras de Saussure, o *signo* é composto por significado e significante. O significado não é uma «coisa» mas uma representação psíquica dessa «coisa» (Barthes, 1981, p. 105). O significante necessita de «matéria» e de «substância», podendo estas, em semiologia, ser substituídas pelas palavras. (Barthes, 1981, p. 109)

Ainda de acordo com Roland Barthes, a semiologia concentra-se completamente no *signo*, «é cativada por ele e recebe-o, trata-o e, em caso de necessidade, imita-o como num espectáculo imaginário». (Barthes, 1979, p. 36)

Quando dizemos, pensamos ou ouvimos a palavra 'livro' intuitivamente é elaborada, na nossa mente, uma imagem de um objeto, que pode ser grande ou pequeno, contendo muitas ou poucas páginas escritas ou desenhadas. Assim sendo, livro é o *signo*, o que nos surge na ideia é o *significado* e as suas características o *significante*. «A *significação* pode ser concebida como um processo; é o acto que une o *significante* ao *significado*, acto cujo produto é o *signo*». (Barthes, 1981, p. 110)

É relevante, ainda, fazer a distinção entre denotação e conotação, sendo a denotação entendida como uma «realização do sistema com o recurso a significantes cujo significado tem o consenso da comunidade linguística», ou seja, o significado de uma palavra ou expressão está mais próximo do seu sentido literal e é aceite pela comunidade. Já conotação, uma «realização peculiar do sistema em que os significantes adquirem um significado particular, inerente a um indivíduo ou a um determinado grupo da comunidade linguística», ou seja, pode atribuir-se a um termo mais abstrato, para além da sua significação própria um sentido mais geral, não reunindo, este sentido, o consenso dessa mesma comunidade (Carmo; Dias, 1978, p. 56), ou seja, a denotação é, sobretudo, definida por aspetos linguísticos primários, e a conotação convoca os aspetos culturais, que fazem parte do indivíduo, formado e inserido dentro de uma comunidade.

Para exemplificar as diferenças entre estes dois conceitos, e transportando-os para o trabalho de projeto proposto, podemos imaginar a seguinte situação: se se encontrar uma garrafa vazia no meio da rua é provável que o objeto, por si só, seja interpretado apenas como um recipiente ou contentor para líquidos – aqui está presente a noção de denotação.

No entanto, se a mesma garrafa for vista em outro contexto, por exemplo, em exposição numa galeria de arte, é provável, e até aceitável, que lhe queiramos atribuir, ou achar nela, outros significados – aqui está presente a noção de conotação.

Por exemplo, uma garrafa com uma folha de papel escrita no seu interior toma a forma de *signo* que nos remete, quase de imediato, para a ideia de mensagem, estabelecendo relações com outros signos – mar, naufrágio, isolamento, comunicação, entre outros – porque a ideia ou o *signo* 'mensagem numa garrafa' é partilhado, dentro

de uma comunidade ou grupo cultural, pela maioria dos indivíduos. É um objeto que faz parte da cultura e do imaginário coletivo.

Para Roland Barthes a semiologia não é apenas a ciência que interpreta o sentido das palavras. Para este autor o que 'alimenta' a semiologia são as matérias que apelam à imaginação, ao imaginário, como as imagens, as paixões, as narrativas. Para Roland Barthes o que dá emoção à semiologia são as «estruturas que exibem simultaneamente uma aparência de verosímil e uma incerteza de verdade.» (Barthes, 1979, p. 37)

Nas palavras de Julio Plaza, o livro de artista é uma criação de *design*, uma vez que o seu autor tem a preocupação de trabalhar o seu «exterior», ou a sua forma, e o seu «interior», ou o seu conteúdo, fazendo desta uma «*forma-significante*» (Plaza, 1982), tratando-se de um objeto idealizado e refletido.

Acresce ainda que para este autor, o criador de textos tem uma postura passiva e apática em relação ao objeto em si, enquanto que o artista criador de livros possui uma atitude ativa, uma vez que tem de estar consciente de todo o processo de produção, porque não cria na dicotomia «continente conteúdo», «significante significado». (Plaza, 1982)

### 1.3 Conclusão

Em primeiro lugar, para um livro de artista ser classificado como tal este não deve ser apenas uma mera produção artesanal, para que se possa afastar da categoria de *livre d'artiste* ou de livro *fine print* (Drucker, 1995).

A maior distinção entre livro de artista e *livre d'artiste* baseia-se no facto de ao *livre d'artiste* estar associada a ideia de luxo, envolvendo a colaboração de artistas e escritores na sua produção, sendo estas produções denominadas de edições de luxo, e, por isso mesmo, de edição limitada.

A este tipo de edição alia-se uma produção bastante mais cuidada: cuidada na escolha dos materiais a utilizar, devendo tratar-se de materiais mais ricos, cuidada na sua produção, cuidada na seleção do seu criador, cuidada na técnica utilizada na sua impressão, muito ligada à impressão com tipos móveis, cuidada no seu acabamento, recaindo a escolha das matérias primas a utilizar num campo mais «nobre» (Drucker, 1995).

Tal como referiu Isabel Baraona, os artistas, principalmente os pintores, intervieram e cooperaram, desde sempre, no processo de nascimento de livros, intervindo na sua decoração e ilustração (Baraona, 2010), desde os monges copistas, que produziam as iluminuras e a caligrafia cuidada dos textos sagrados, antes da introdução e difusão da impressão por tipos móveis, inventados e desenvolvidos por Gutenberg, passando pelas diferentes técnicas de gravura e de impressão que foram sendo introduzidas e aperfeiçoadas ao longo dos tempos e que permitiram o surgimento e a afirmação de grandes artistas e ilustradores, como Gustave Doré, no século XIX ou, mais tarde, a ampla reprodução e difusão de trabalhos fotográficos.

No entanto, embora o livro, ao longo dos tempos, tenha servido de suporte e de meio de divulgação e difusão do trabalho destes artistas (pintores, gravadores, ilustradores, fotógrafos, etc.), nunca se assumiu, pelo menos até ao século XX, como um fim ou um projeto artístico independente.

As fronteiras entre certas atividades, como a *fine printing*, a publicação independente, a encadernação, a arte conceptual, a pintura, a poesia concreta ou a ilustração tradicional dos *livres d'artiste*, parecem por vezes, algo difusas ou pouco definidas.

Uma vez que o termo *livre d'artiste* causa alguma agitação e dificuldade, serve como ponto de partida para começar a delinear uma zona de interseção dentro dos limites de cada uma destas atividades (Drucker, 1995).

Na opinião de Johanna Drucker, a qualidade de produção e os métodos usados não podem ser utilizados como critérios determinantes na identidade «de um livro como um livro de artista», uma vez que os artistas usam os meios a que têm acesso e utilizam os seus conhecimentos adquiridos. (Drucker, 1995).

Não sendo a impressão através de tipos móveis, ou tipografia, a impressão *offset* ou a utilização de uma câmara escura atividades de fácil acesso, quer em termos económicos quer em termos de tempo, para que possam ser aproveitadas com regularidade e para que sejam manuseadas habilmente, uma vez que são atividades que requerem muitas horas de trabalho para se atingir alguma prática, levando a prática à 'perfeição', por vezes os artistas acabam por recorrer a técnicas mais acessíveis e menos dispendiosas para a elaboração dos seus trabalhos como fotocopiadoras, por exemplo, que não requerem grandes investimentos (Drucker, 1995), por isso, também não são as



técnicas, os instrumentos ou os materiais utilizados que definem, por si só, o que é ou não é um livro de artista.

Muitas das vezes os livros de artista são produzidos com orçamentos de baixo custo, uma vez que o uso de uma oficina tipográfica, recorrendo à impressão com tipos móveis, é uma técnica bastante dispendiosa e da qual o artista apenas poderá usufruir se for, por exemplo, o seu proprietário e se souber manusear os tipos móveis, e todo o material tipográfico utilizado na composição manual, de forma correta e com habilidade. (Drucker, 1995).

A tipografia está associada a trabalhos de *fine printing*, que tem uma tradição conservadorista, no entanto, um livro que seja menos bem impresso, recorrendo a outras técnicas alternativas, mas que não perca a sua identidade pode ser bem aceite no contexto dos livros de artista tal como um livro bem impresso e com qualidade. (Drucker, 1995)

Conclui-se, portanto, que o livro de artista é um conceito muito mais lato e abrangente do que o conceito de *livre d'artiste* ou *fine print*, que é sobretudo caracterizado pela produção pensada, projetada e elaborada por editores, tratando-se de trabalhos previamente encomendados, em que os próprios editores convidam artistas para desenvolverem, em conjunto, a sua produção, tendo também a particularidade do emprego de técnicas e materiais mais apurados e luxuosos. (Queiroz, 2012, p. 263)

Mais do que os materiais e as técnicas, o livro de artista define-se e distingue-se dos demais sobretudo pela intenção do artista e pelos aspetos sémióticos envolvidos, que fazem dele uma «*forma-significante*», conforme afirmado por Julio Plaza. (1982)

## **2 Livro de artista e emancipação**

### **2.1 O livro como forma de arte autónoma**

Na opinião de Isabel Baraona, «os artistas, sobretudo os pintores, intervêm e colaboram na elaboração de livros» desde sempre (Baraona, 2010), ou seja, «os artistas começaram a fazer livros ao mesmo tempo que os livros foram inventados» (Queiroz, 2012, pp. 262-272).

No entanto, até ao século XX, os artistas que participavam na produção de livros não tinham a preocupação de fazer do livro uma obra de arte, contribuindo apenas para ilustrar ou enriquecer os livros que iam sendo editados, impressos e publicados.

William Blake, poeta, ilustrador e tipógrafo inglês dos séculos XVIII-XIX, foi um dos primeiros artistas a aventurar-se no campo da autoedição e, nesse sentido, pode ser considerado como um dos precursores do livro de artista, embora os seus trabalhos se enquadrem mais na categoria dos *livres d'artiste* ou *fine print*.

Blake pretendia manter todo o processo de produção do livro no seu controlo para, dessa forma, poder ser o seu próprio editor, tornando-se, assim, independente de editoras e de tipografias. Tinha como desejo aliar a ilustração à poesia, criando livros ilustrados que são, hoje em dia, considerados obras de arte.

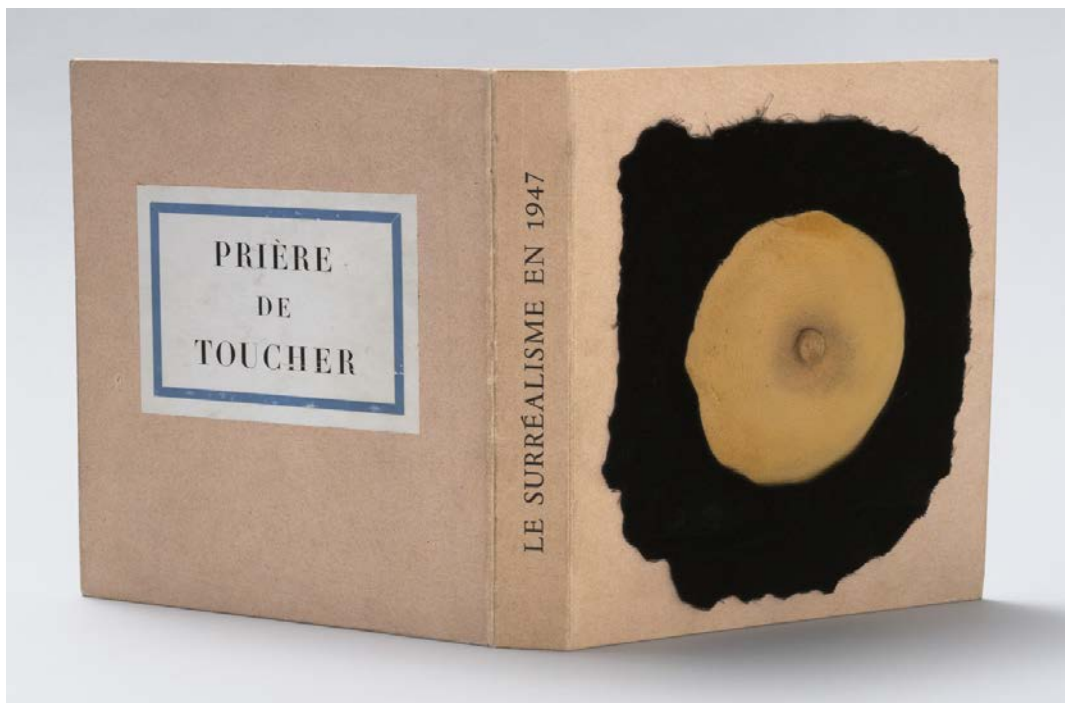
William Blake acompanhava a produção dos seus livros do início ao fim, tomado a seu cargo a produção de texto, a sua ilustração, a impressão, recorrendo ao uso de tipos móveis, e até a própria encadernação do trabalho final, tornando, desta forma, a sua produção completamente independente.

Para Blake as ilustrações tinham tanta importância na elaboração do livro como os textos nele inseridos. A ilustração das páginas acompanhava o sentido do texto tornando, cada uma delas, um trabalho muito cuidado e muito minucioso.

Um dos seus trabalhos mais notáveis é o livro *Songs of Innocence and of Experience*, de 1794, com poemas da sua autoria, ilustrado, impresso e encadernado pelo próprio.

A partir do século XX alguns artistas, com destaque para Marcel Duchamp, vão alargar o campo artístico, contribuindo para esbater as diferenças e as fronteiras que delimitam os diferentes campos ou categorias das artes, aproximando-se também do mundo das artes gráficas e da edição de livros. Começam, assim, a surgir trabalhos que podem ser considerados uma espécie de vanguarda da autoedição e do livro conceptual, onde poderemos incluir vários trabalhos de Marcel Duchamp, como o seu livro *Prière de toucher*, de 1947 (Figura 1), elaborado para o catálogo da exposição «Le Surrealisme», na Maeght Gallery, em Paris, e trata-se de um livro conceptual em que na sua capa é apresentado um seio feminino, em latex, sobre veludo, ou até a sua *La Boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, de 1934 (Figura 2), constituída

por um conjunto de 93 *fac-símiles* de fotografias, desenhos e notas de trabalhos desenvolvidos pelo artista entre 1911 e 1915.



**Figura 1** - *Prière de Toucher*, Marcel Duchamp, 1947, The Museum of Modern Art (2017)



**Figura 2** - *Boîte en Valise*, Marcel Duchamp, 1934-41, The Museum of Modern Art (2017)

O crescimento deste tipo de produções artísticas marca uma mudança entre os artistas que fazem o livro e o mundo alternativo das artes visuais.

Sob influencia de Marcel Duchamp, surge, nos anos 60 do século XX, a Arte Conceptual, a partir dos denominados *Happenings* (acontecimentos), organizados por Alan Krapow, onde o próprio acontecimento se assume como forma de arte.

A Arte Conceptual vem colocar em causa a própria definição de arte, «insistindo que é no salto imaginativo, e não na execução, que a arte reside. Uma vez que a obra de arte é um sub-produto accidental desse salto imaginativo, pode perfeitamente ser dispensada», tal como as galerias de arte e o próprio público (Janson, 1992, p. 722).

Sol Le Witt, artista americano ligado à Arte Conceptual, defende que «as ideias, por si só, podem ser obras de arte; são elos de uma corrente de desenvolvimento que podem, eventualmente, encontrar uma forma. Nem todas as ideias necessitam de se tornar físicas».

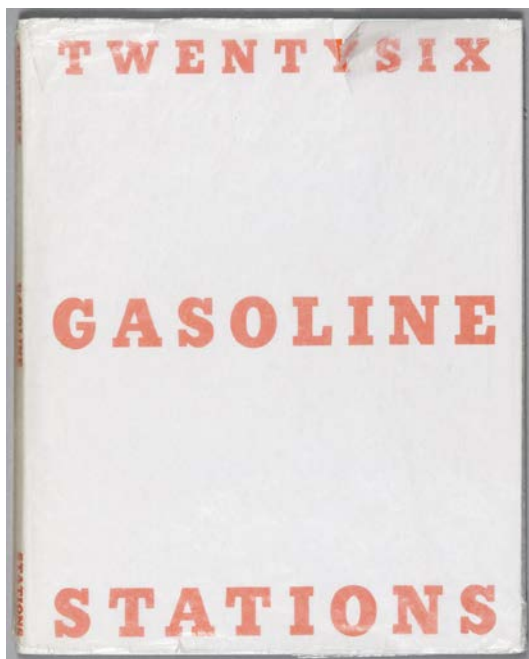
De acordo com os defensores da chamada Arte Conceptual, basta documentar, de alguma forma, o processo criativo, seja através da escrita, da fotografia ou do cinema. «Seja qual for a intenção do artista conceptual, a sua intervenção na criação da obra de arte, por mais pequena que seja, é tão crucial como era para Miguel Ângelo», pois a arte é sempre o culminar do processo criativo, da imaginação, do mundo das ideias, embora careça sempre da execução, da «prova concreta», porque «sem a execução nenhuma ideia pode ser totalmente conseguida» (Janson, 1992, p. 723).

Marcel Duchamp foi um dos precursores desta linha de pensamento ao criar *La Boîte-en-valise* (1935-41): uma mala-caixa que contém, no seu interior, réplicas de alguns dos seus trabalhos.

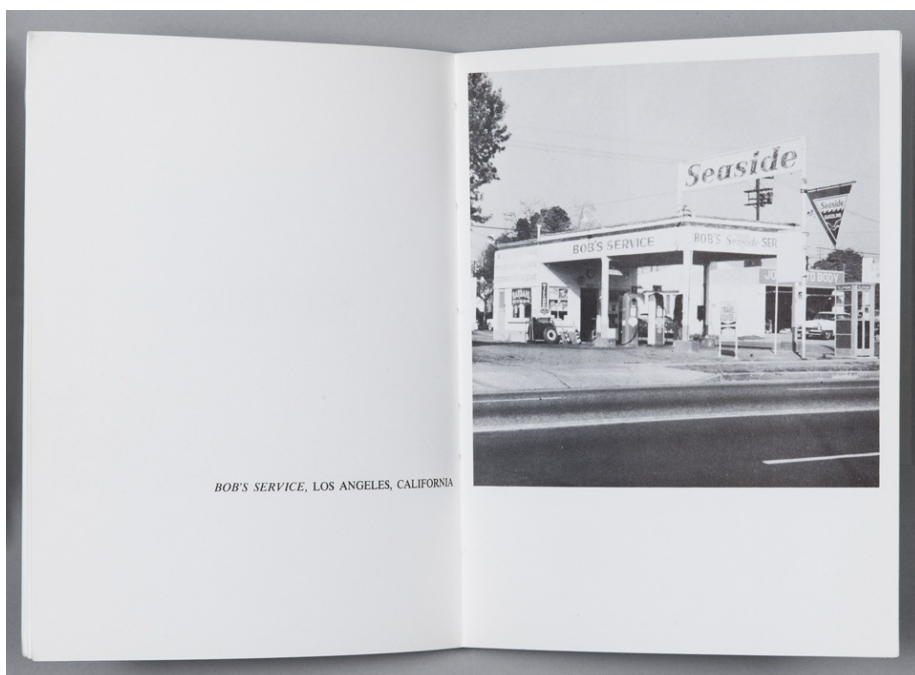
Esta obra é como um pequeno museu portátil com miniaturas dos seus *Readymades*, em conjunto com fotografias e pedaços de folhas soltas, criteriosamente seleccionadas, onde constam apontamentos pessoais sobre a sua obra *The Large Glass* (1915-23).

Mas, é sobretudo a partir da década de 60 do século XX que o livro, pelas mãos dos seus criadores, se assume enquanto obra de arte autónoma e de génese conceptual – livro de artista – e toma consciência de que pode ser um objeto de emancipação, quer de ideias quer de tomadas de posição, sociais ou políticas, através do seu formato, forma e até através do tipo de materiais utilizados, sejam eles convencionais ou não.

Na opinião de Clive Phillpot, o livro de artista impôs-se como forma de arte nas décadas de 60 e 70 do século XX, mais precisamente em 1969, e este facto deve-se sobretudo ao trabalho de Edward Ruscha, em 1963, com a edição do livro *Twentysix Gasoline Stations* (Figuras 3 e 4). (Phillpot, p. 149)



**Figura 3** - *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, The Museum of Modern Art (2017)



**Figura 4** - *Twentysix gasoline stations*, gasoline\_06\_bobs service, 1963, Art Gallery of New South Wales

Esta obra consiste de um livro de capa mole e apresenta-se como sendo uma sequência de imagens fotografadas que mostram 26 gasolinhas existentes na Route 66, nos Estados Unidos da América, entre Los Angeles e Oklahoma City, cidades bem conhecidas do seu autor. (Phillpot, p. 149)

Ainda segundo Clive Phillpot «este livro não tinha nada a ver com edições luxuosas de tiragem limitada» ou os denominados *livres de luxe* ou *livre d'artiste*. Era um livro que se comparava a uma brochura com um baixo custo de produção, custando cada exemplar cerca de 3 dólares. (Phillpot, pp. 149-150)

Para ajudar a situar o progresso do livro de artista, pela mão de Edward Ruscha, podem demarcar-se três momentos bem distintos. No primeiro, com início em 1963, Ruscha publicou a primeira edição de *Twentysix Gasoline Stations*, não se libertando por completo da tradição de livro luxuoso, embora não fosse essa a sua intenção. (Phillpot, p. 150).

A primeira edição desta obra teve uma tiragem de 400 exemplares e cada um dos exemplares foi numerado. Instantaneamente, Edward Ruscha percebeu que esta numeração de exemplares era um erro, uma vez que não era esse o seu objetivo: «Não estou a tentar criar um livro sumptuoso de edição limitada», afirmou o artista em 1965. Edward Ruscha estava apenas a fazer uma imitação das práticas usuais do mercado livreiro e não as utilizadas pelas editoras de arte. Estava a fazer uma forma de arte de fácil acesso e com um custo de produção baixo (Phillpot, p. 150), porém, a numeração dos exemplares remetia para uma edição limitada, exclusiva, tornando cada um desses livros um exemplar único.

Edward Ruscha entra num segundo momento, ao não fazer qualquer distinção entre exemplares, quando publica o seu terceiro livro *Some Los Angeles Apartments*, em 1965, com uma tiragem de 700 exemplares, edição de autor, não assinando ou numerando nenhuma das unidades daquele título. (Phillpot, p. 151).

Em 1967 surge o terceiro momento quando reimprime o seu primeiro livro *Twentysix Gasoline Stations* com uma tiragem de 500 exemplares. Ruscha demonstrou, deste modo, a ideia de repetição de uma obra de arte, neste caso em forma de livro, não existindo qualquer diferença entre a primeira edição e a reedição da mesma. Nas palavras de Clive Phillpot, Edward Ruscha deu origem a um novo paradigma onde estavam incluídos o criador, a obra, neste caso o livro, e o público, uma vez que através

da replicação da obra permitia que várias pessoas, em vários lugares diferentes, pudessem ter acesso ao trabalho do artista ao mesmo tempo, tornando deste modo o seu trabalho acessível a um vasto público (Phillpot, p. 151).

Também Julio Plaza afirma que é na década de 60 do século XX que o livro deixa de ser visto, olhado e sentido como um objeto para ser lido, folheado e interpretado, na sua forma convencional, sendo levado para outras leituras e direcionado para a estética da arte, estética esta que influencia a produção de livros. Surge, nesta altura, ainda segundo este autor, o conceito «multimédia» que abre o caminho para a entrada de novos meios tecnológicos na produção de livros. Aparece e instala-se uma nova forma de leitura, marcada mais pela diferença do que pela semelhança, e são acolhidos e aceites os novos meios tecnológicos. Desta forma, o trabalho artístico passa a ser conceptual, ou seja, baseado num conceito ou numa ideia, onde o significado das palavras se opõe ao carácter estético, dando permissão à relação interdisciplinar das várias áreas de conhecimento, abrindo caminho para que a mensagem escrita possa conviver com a mensagem simbólica. (Plaza, 1982)

A partir desta altura, um trabalho artístico, ou sobre arte, deixa de ser visto, somente, do ponto de vista analítico mas também como razão da sua natureza e que esta razão pode ser funcional, ou seja, «o que interessa ao artista não é fazer arte, mas discursar sobre arte». (Plaza, 1982)

Como dito anteriormente, é nesta altura que se dá uma revolução tecnológica com o surgimento de novas tecnologias gráficas e, em consequência, a aplicação de novas metodologias de trabalho, dando a possibilidade de estes novos meios trabalharem lado-a-lado com os métodos tradicionais, criando, desta forma, novas linguagens artísticas. É, também, nesta fase que surge o termo «multimédia» que vem romper com a hierarquização da arte e dos seus meios de difusão, transformando a contemplação visual da obra em pensamento ativo e em questionamento. (Plaza, 1982)

Os novos meios tecnológicos tornam-se deste modo numa continuidade dos meios tradicionais de produção. Surge a noção de continuidade: continuidade como prolongamento do corpo humano dando hipótese ao aparecimento, no início dos anos 60, de artistas que manuseiam produtos e interagem com eles (meios gráficos novos, novas formas de produção, novos meios de reprodução, etc.) tornando estes meios aliados da forma de expressão artística, como uma extensão dos sentidos. (Plaza, 1982)

Diversos campos da arte, como a pintura, a escultura ou a música, entre outros, não perdendo os seus suportes tradicionais, como a tinta e o pincel, no caso da pintura, os moldes e o contacto físico com a matéria prima, no caso da escultura, e o entender das notas musicais como disciplina académica, no caso da música, que estarão sempre presentes através do conhecimento adquirido, aliam-se aos novos meios de produção, criando e absorvendo o conceito de «continuidade» e «fluxo» em oposição ao «categorizar» das artes. Embora ambos os meios possam existir e coabitar, o surgimento de novos meios de expressão vem reduzir os suportes da arte e permitir a mudança para outros meios, «vem acentuar a informação como processo e não como acumulação de produtos como valor de troca». (Plaza, 1982)

Também Johanna Drucker defende que o que é único nos livros de artista é que eles não existiam como meio de expressão artística, ou como corrente artística, antes do século XX. É até bastante complicado indicar qual a altura exata em que os livros de artista se tornaram numa corrente e quais as razões para o seu sucesso e desenvolvimento. (Drucker, 1995)

Nos anos 60, os livros de artista eram parte integrante da sensibilidade vanguardista, sendo produzidos, de forma independente, por artistas ou por galerias de arte, como extensão de uma exposição, dando, também, oportunidade a um género híbrido, como os catálogos de exposições poderem ser considerados livros de artista.

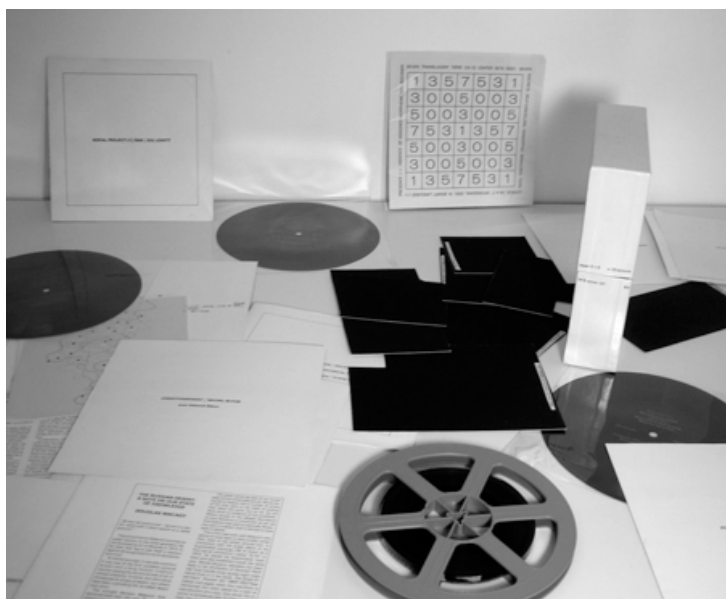
O aumento do número de trabalhos que utilizam o pequeno formato e o baixo custo de produção sugere quer uma transformação na tecnologia utilizada para impressão bem como, também, a transformação da sensibilidade conceptual que promove esta expansão. O livro de artista desenvolve-se e, embora o seu desenvolvimento não tenha sido determinado pelo avanço tecnológico, estas alterações permitiram um maior e mais fácil acesso à sua produção, especialmente para trabalhos com base na fotografia. Segundo esta autora, foi nos anos 70 que se estabeleceram os maiores centros de produção de livros de artista, levando outros sítios, mais institucionais, a desenvolverem-se como escolas de arte onde eram incluídos programas de estudos artísticos e bibliotecas de coleções e, até, coleções privadas. (Drucker, 1995)

Para esta autora, foi em 1970, também, que outra área relacionada como o livro começou a desenvolver-se com grande visibilidade: o livro como objeto ou livro-



escultura. O seu surgimento é simultâneo nos Estados Unidos da América, em Nova Iorque e na Califórnia, e também na Europa. (Drucker, 1995)

Entre 1965 a 1971, pelas mãos da ex-editora Phyllis Johnson, é editada a revista *Aspen*, uma publicação multimédia que pretendia fugir do formato da revista tradicional, e em 1967 é publicada a *Aspen Magazine, The Minimalism Issue (no. 5+6)* (Figura 5), a primeira e única edição dupla desta revista, editada e projetada pelo crítico e artista Brian O'Doherty.



**Figura 5** - *Aspen*, issue no. 5+6, 1967, ART PAPERS.inc (2013)

Esta edição dupla é constituída por vários ensaios, sendo um deles a primeira apresentação do texto histórico de Roland Barthes *The Death of the Author*.

A edição inclui também partituras musicais, cinco discos, contendo um deles uma narração de Marcel Duchamp do seu texto *The Creative Act*, entre outros, num total de 28 itens numerados.

Conceber um livro como forma de arte permite ao seu autor criar um afastamento crítico em relação ao livro na sua forma tradicional. O objeto deve ser contestado para que seja permitida a sua recriação, abrindo espaço à sua tradução criativa, dando origem a novas aparências e aspetos e formas de leitura (Plaza, 1982).

*Poemóviles*, de Júlio Plaza e de Augusto de Campos (Figura 6), que surge no ano de 1974, é um exemplo que segue essa tomada de consciência, de rutura com o conceito tradicional de livro.



**Figura 6** - *Poémobiles*, Júlio Plaza e Augusto de Campos, 1974, Sibila (2010)

Trata-se de uma peça que põe em causa a noção de livro, onde é explorada a poesia concreta, de Augusto de Campos, estabelecendo ligação entre a obra e o "leitor", interpelando ou estimulando vários dos seus sentidos, neste caso a visão e o tato.

O Livro ilegível (Figura 7), editado pela primeira vez em 1955, e os Pré-Livros (Figura 8), editados em 1980, são dois exemplos explorados por Bruno Munari que buscam esta mesma forma de estar.



**Figura 7** - *Livro Ilegível*, Bruno Munari, 1955, ScrivendoVolo (2014)



**Figura 8** - *Pré-livros*, Bruno Munari, 1980, Fermoeditore (2017)

Bruno Munari segue a mesma linha de pensamento em ambos os casos: explorar as possibilidades visuais e tácteis do livro como objeto, através do uso de materiais presentes na produção de um livro, de diversas naturezas, e questionando se é possível criar um livro apenas utilizando as matérias primas que podem constituir um livro, pondo de lado o texto, uma das primeiras coisas em que se pensa quando se pensa num livro. (Munari, 1988)

No Livro ilegível são produzidos dois modelos experimentais: um com páginas brancas e páginas pretas, e outro com páginas brancas e páginas vermelhas, em que estas são cortadas na vertical, na horizontal e na diagonal de modo a ser possível transmitir um efeito rítmico na mudança de página. (Munari, 1988, p. 220)

No caso dos Pré-Livros, cada exemplar explora os vários sentidos — a visão, o tato, a audição e até o olfato — através do uso de materiais diversos e das cores utilizadas, que promovem esta estimulação. (Munari, 1988, p. 231)

Todos eles têm a característica de ter uma encadernação diferente. São livros de formato pequeno para poderem ser manuseados pelas mãos de uma criança de três anos. (Munari, 1988, pp. 233-234)

Bruno Munari aposta em materiais tão diversos para as páginas como o papel, de diversas espessuras, o cartão, o papelão, o pano espuma, o pano, as folhas de plástico transparente incolor e outras com as cores primárias, as pranchas de madeira, para

produzir as páginas, mas também para a ligação das páginas entre si, como cordel, agrafos de plástico e de metal, entre outros. (Munari, 1988, pp. 237-238)

O livro *Nella notte buia* (Figuras 9 e 10), em português *Na noite escura*, editado em 1952, é outro trabalho de Munari que faz uso de diferentes materiais. Trata-se de um livro construído por páginas negras com as ilustrações em azul, cor que representava a noite. Este livro tem um capítulo semitransparente, em que é usado papel translucido, e outro capítulo em que é usado um papel com impurezas que representava a terra. As páginas translucidas estão impressas com motivos verdes e motivos pretos (Munari, 1988, pp. 228-229).



**Figura 9** - *Nella notte buia*, Bruno Munari



**Figura 10** - *Na noite escura*, Bruno Munari, pormenor

## **2.2 Fluxus**

Em 1959 surge, pela mão de George Maciunas, o movimento Fluxus, que agrega um coletivo de vários artistas de diversas áreas, ligados pela sensibilidade na área experimental, e que se difundiu por várias zonas do globo, embora com uma presença muito forte em Nova Iorque. Este grupo manteve-se ativo até ao dia da morte prematura de George Maciunas, em 1978.

Os artistas que compunham este grupo não concordavam com a autoridade entregue aos museus e galerias de arte na determinação do valor da arte. Uma das suas ideias centrais assentava no princípio de querer acabar com o mundo elitista da *high art* e encontrar uma maneira de levar a arte às massas. Não eram, também, apoiantes da ideia de que o entendimento da arte implicasse ou fosse dependente de uma formação académica sólida na área.

O Fluxus não pretendia apenas que a arte, e a compreensão e interpretação da mesma, estivesse ao alcance das massas, mas tinha também como objetivo que qualquer pessoa pudesse criar arte em qualquer momento da sua vida. Defendia que a arte devia fazer parte da vida quotidiana, sendo um dos objetivos principais derrubar as barreiras

existentes entre a vida e a arte, fazendo uso de objetos simples e atividades e situações simples da vida como estímulo para criar arte.

Outra das características do movimento Fluxus era os artistas não poderem assinar as suas peças em nome individual mas como fazendo parte de um coletivo, tornando, assim, a atividade artística numa atividade comunitária e criando uma conceção não elitista da arte.

Nesta linha de pensamento, George Maciunas chega mesmo a afirmar que Fluxus era «anti-arte» com a intenção de deixar bem vincada a importância do processo de criação de uma obra.

Pegando no nome do grupo Fluxus, proveniente da palavra *Flux*, que significa movimento contínuo, os artistas Fluxus tinham como objetivo fazer da Arte parte integrante da Vida, utilizando como estímulos para a sua criatividade as situações diárias e banais do quotidiano.

Em 1964, é lançado um trabalho concebido por um coletivo de artistas do movimento Fluxus e comercializado através de expedição de correio: o *Fluxkit* (Figura 11). Tratava-se de uma caixa que reunia, no seu interior, uma ampla variedade de trabalhos de vários artistas, tendo sido editadas várias versões com algumas variações no seu conteúdo. O grande influenciador ou inspirador desta ideia foi Marcel Duchamp, com a sua *Boite-em-Valise*, embora o *Fluxkit* tenha sido concebido como um trabalho coletivo e não como uma obra individual.



**Figura 11** - - *Fluxkit*, Fluxus, 1969, The Museum of Modern Art (2017)



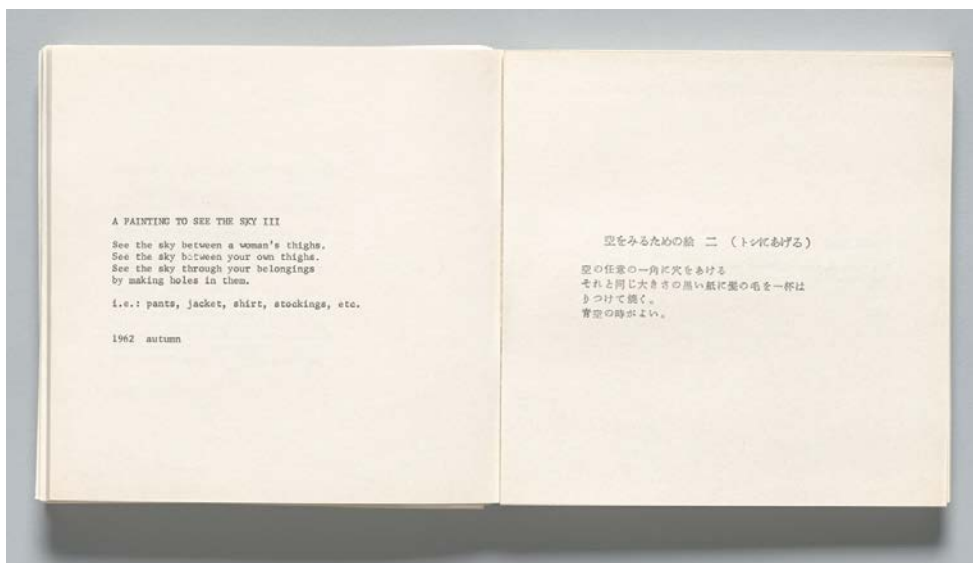
**Figura 12** - *Fluxkit*, Fluxus, 1969, pormenor, The Museum of Modern Art (2017)

Também em 1964, Yoko Ono cria o livro de artista *Grapefruit* (Figuras 12 e 13). Este livro ficou conhecido como um exemplo de arte conceptual, constituído por uma série de instruções que podiam ser, ou não ser, praticadas por um qualquer indivíduo.

Este livro de artista é muita vezes considerado como um projeto Fluxus, mas, na verdade, este trabalho foi primeiramente publicado como edição de autor.



**Figura 13** - *Grapefruit*, capa, 1964, The Museum of Modern Art (2017)



**Figura 14** - *Grafefruit*, 1964, The Museum of Modern Art (2017)

## 2.3 Arte Povera

Em Itália, em finais dos anos 60, surge um movimento que ficou conhecido como *Arte Povera*, que significa literalmente *Arte Pobre*, referindo-se a palavra «Pobre» aos materiais utilizados para produzir obras de arte.

O termo «*Arte Povera*» surge, pela primeira vez, pela mão do curador e crítico italiano Germano Celant, em 1967, não para se referir à falta de dinheiro, mas como forma de identificar uma produção artística que recorre a materiais vulgares, menos nobres, e a práticas mais tradicionais.

Estes materiais, considerados 'pobres' por serem vulgares, banais, e, também, por não serem materiais normalmente usados como matérias-primas na elaboração de obras de arte, tal como terra (solo), pedras, roupa, corda, papel, entre outros, depois de trabalhados e explorados pelos artistas, não perdiam a sua força expressiva, sendo, desta forma, aceites, integrados e interpretados em novas leituras e significados, questionando e desafiando os valores defendidos pelo sistema de galerias de arte e pelos mercados de arte contemporânea.

Existia, neste grupo de artistas, uma preocupação de relembrar, com o uso destes materiais presentes na vida quotidiana, e, quase sempre, ignorados, a ligação ao passado e à consciencialização de memória, alertando, através do contraste entre o novo e o velho, para a cultura de consumo.



Embora a Arte Povera tenha ficado ligada à utilização de materiais pobres, também eram usados, na elaboração de obras, materiais nobres tais como o couro, o vidro e, até, folhas de ouro. Ainda assim, este grupo consegue provar que materiais pobres e situações banais também podiam ser parte integrante de obras de arte, como são exemplo o trabalho *Floor Tautology*, de Luciano Fabro (Figura 14), de 1967, que envolve uma área de chão, que se manteve polido e que foi coberto com folhas de jornais para secar, mostrando que um trabalho banal como polir uma área de chão, aludindo ao trabalho doméstico, uma tarefa banal, e como mostra também a obra de Pino Pascali, *1 metro cubo di terra*, de 1967, mostrando, desta forma, que a utilização de uma matéria banal, como o solo, um material natural 'sujo', sendo transformado e trabalhado em formas sólidas e geométricas, tornando-as em formas limpas, podia integrar uma peça de arte.

Nas palavras de Germano Celant, a «banalidade começava a ocupar o espaço da Arte», defendendo também que o insignificante começava a impor-se.

Tal como no movimento Fluxus, também entre os artistas da Arte Povera existia a ideia de que a arte deveria ser interpretada como uma ligação à vida quotidiana, abrindo portas para uma nova forma de pensar a arte sem noções pré-concebidas.

Os artistas ligados a este movimento acreditavam que a modernidade, imposta pela vida quotidiana, punha em risco o sentido de memória e todos os sinais do passado e por isso procurou contrastar o novo e o velho.

O interesse da Arte Povera nos materiais "pobres" pode ser comparado à *Assemblage*, uma tendência das décadas de 1950 e 1960 onde eram utilizados materiais similares.

Estes artistas apresentaram um tipo de arte que estava muito mais interessada na materialidade e na fisicalidade, utilizando as formas e os materiais da vida quotidiana para colocar em causa o sistema artístico vigente (Figuras 14 e 15).



**Figura 15** - *Floor Tautology*, Luciano Fabro, 1967, Josh Mayne Fine Art (2015)



**Figura 16** - *1 metro cubo di terra*, Pino Pascali, 1967, D'Ars Magazine (2015)

## **2.4 Conclusão**

A afirmação do livro enquanto forma de arte autónoma decorre, sobretudo, de um afastamento crítico, por parte dos artistas, em relação ao livro na sua forma tradicional.

Esse afastamento crítico é também resultante do desenvolvimento técnico e tecnológico verificado, sobretudo, ao longo do século XX, que torna a edição e produção de livros mais acessível, mais económica e mais fácil, permitindo, ao mesmo tempo, que surja uma multidisciplinaridade, não só ao nível dos meios e das técnicas utilizados pelos artistas, mas também ao nível das várias disciplinas e campos da arte, como a pintura, a escultura ou a fotografia, entre outras, criando novos espaços de experimentação, interceção e fusão.

O livro deixa de ser encarado apenas como veículo ou suporte do trabalho dos artistas, distanciando-se do *fine printing* ou das edições de luxo, e passa a ser também uma forma de expressão artística, uma peça de arte, independentemente dos materiais, dos processos e das técnicas envolvidos na sua produção.

Estes dois movimentos artísticos – Fluxus e Arte Povera – têm na sua génese o questionamento do poder, social e económico, no que diz respeito à arte estabelecida.

Questionavam o facto de a arte estar confinada a quatro paredes, nas galerias de arte e nos museus, que a tornam uma área restrita e inacessível, reservada e apenas às elites.

Defendem também que a produção artística pode ser aberta e produzida por qualquer pessoa, bastando, para isso, ter acesso ao conhecimento, ter liberdade criativa, sobretudo face ao que era aceite como cânone, e partilhar as mesmas oportunidades com aqueles que eram entendidos, até então, como os «artistas».

## **3. Um projeto de narrativa visual**

### **3.1 *Dez garrafas e um livro***

A partir da década de 60 do século XX, para muitos autores, como já explanado, deixa de fazer sentido pensar no livro como um objeto limitado no que à sua forma convencional e ao seu conteúdo diz respeito, uma vez que surgem, também nesta época, novos meios tecnológicos que vêm ajudar a guiar o pensamento artístico, nesta área.

O livro «não pode ser mais pensado em termos sintético-analógico-ideogrâmico, porque ele é vetoriado em outras direções e sentidos decorrentes das pesquisas em estética da arte.» (Plaza, 1982).

Partindo desta percepção, é proposta a criação de um livro de artista – livro objeto – utilizando para cada canto de *Os Lusíadas* uma garrafa (10 garrafas = 10 cantos).

Cada uma das garrafas terá no seu interior uma fração impressa da obra representando, cada uma destas frações, «uma mensagem», uma vez que não existe pretensão de reproduzir e retratar a obra na sua totalidade, o que seria uma quase impossibilidade no espaço de 10 páginas, devido à sua extensão, mas a essência da mensagem do autor presente em cada um dos Cantos, através do espírito crítico de Luís de Camões, manifestado em cada Canto de *Os Lusíadas*, impresso em uma única página.

Tomando como exemplo as obras de Marcel Duchamp, *The Green Box* (1934), ou *Le Boîte vert*, e *Boîte-en-valise* (1936/1941), e, também, do Fluxus, o *Fluxkit*, tendo, neste projeto, a garrafa a função de 'caixa' ou contentor e, em conjunto com páginas impressas, a função de 'mensagem', propõe-se a criação de um livro de artista (livro objeto), a partir da obra literária de Camões, intitulado *Dez garrafas e um livro*.

Os fragmentos escolhidos da obra recaem nas estrofes de *Os Lusíadas* onde se encontra espelhado o espírito crítico do autor, seja em relação à sociedade civil, política e até ao não reconhecimento e compreensão da obra e do autor.

Nas palavras de Julio Plaza «O livro de artista é criado como um objeto de *design*», uma vez que o seu autor tem de se interessar, do mesmo modo, pela sua «alma» e pelo seu «corpo», fazendo deste um objeto único, como se este objeto se tornasse numa extensão do seu criador ou, nas palavras do curador Ricardo Nicolau: «Não existe meio artístico que plasme de forma tão direta a palavra, a voz do artista quanto o livro de artista». (Nicolau, pp. 15 e 16)

Ainda segundo Julio Plaza, a criação de um livro como peça de arte obriga a uma análise distanciada face ao livro tradicional, devendo o seu criador tomar a posição de o colocar em causa, de o questionar, para, desta forma, permitir que esse distanciamento o leve na descoberta de novas versões e consentindo, assim, a criação de novas formas de leitura e de interpretação. (Plaza, 1982)

Em *Dez garrafas e um livro*, o "corpo" ou a matéria (as garrafas de vidro e as folhas impressas que estão no seu interior) são indissociáveis da "alma" ou do conceito, da ideia de mensagem associada ao livro objeto que é proposto desenvolver.

### **3.2 Narrativa, texto e imagem**

Segundo Nicole Everaert-Desmedt, «representação» e «acontecimento» são dois elementos necessários para obter uma narrativa, uma vez que a representação de algo sem acontecimento é uma descrição e não uma narrativa, podendo dizer-se que uma narrativa é uma representação de um acontecimento. (Everaert-Desmedt, 1984, p. 4)

Por sua vez, um acontecimento é uma transformação: a passagem de um estado para outro.

Esta transformação pode estar situada em qualquer lugar do texto, podendo estar mais ou menos distanciada do seu desfecho. (Everaert-Desmedt, 1984, p. 9)

Para um texto ser considerado uma narrativa tem de existir uma sucessão temporal. A narrativa é organizada em função do seu final, ou seja, é a situação final que domina a cadeia dos acontecimentos anteriores. (Everaert-Desmedt, 1984, p. 6)

A narrativa não envolve uma transformação geral mas um encadeamento de transformações, ou seja, uma situação como resultado «de uma primeira transformação constitui uma nova situação inicial sobre a qual age a transformação seguinte». (Everaert-Desmedt, 1984, p. 12)

O texto narrativo é uma descrição de acontecimentos do mundo, das realizações humanas, com dimensão normal ou grandiosa. O seu autor, que é exterior aos acontecimentos, pode fazer uma descrição tanto do ambiente como das personagens que fazem parte da ação. O texto narrativo está ainda dependente da narração, que é a combinação de três elementos: a forma, o conteúdo e a composição. (Carmo e Dias, 1978, p. 148)

Quanto à sua forma, o texto pode ser ou não em verso (versificado), a sua estrutura pode ser objetiva ou mista (subjetivo-objetivo) e a sua composição pode ser mista (expositiva-representativa). (Carmo e Dias, 1978, p. 148)

No que respeita ao livro de artista, a «narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica; a estrutura livro dá lugar à estrutura plástica, nascendo uma outra forma expressiva». (Féria, 2010) O livro de artista rompe com o tradicional, que se

baseia, sobretudo, no texto escrito. Rompe com a sua forma, com o seu formato, tentando, assim, encontrar o seu lugar e a sua identidade.

### **3.3 Conclusão**

Em *Dez garrafas e um livro*, a narrativa literária coabita com a narrativa plástica, procurando «determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura cinestésica com o leitor». (Plaza, 1982)

Cada garrafa/mensagem corresponde a um momento da obra, a um Canto de *Os Lusíadas*.

A transformação, ou a passagem de um estado para outro, associadas ao conceito de narrativa, implicam a ação do "leitor", ou seja, pretende-se que o manuseamento de cada garrafa/mensagem revele as diferenças entre cada Canto, estabelecidas pela componente textual, sem perder a linearidade da narrativa.

Mais do que uma narrativa visual, o livro objeto que é aqui proposto criar, é uma narrativa cinestésica, que implica o manuseamento de quem está disposto a decodificar e interpretar a obra. O leitor/espetador terá de interagir com o objeto, abrindo-o e, querendo, ler os textos apresentados.

## **4. Apresentação do projeto**

### **4.1 Idealização**

O presente projeto tem como intenção criar um livro de artista inspirado numa obra literária pré-existente e sobejamente conhecida - *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões - explorando a ideia de narrativa e de mensagem e tendo como linha orientadora a reflexão sobre o livro de artista.

Não existe, neste trabalho prático, o objetivo de reproduzir e trabalhar a totalidade do texto da obra *Os Lusíadas*, mas apenas excertos do mesmo. O que existe é a intenção de explorar o texto, enquanto parte de um livro de artista, e de representar a essência de cada um dos Cantos de *Os Lusíadas*, através de um livro de artista constituído por 10 garrafas/mensagens (10 cantos).

Uma das primeiras preocupações foi fazer com que texto e imagem (o livro) ou, sob o ponto de vista semiológico, o significante e o significado, convivam, tal como os

materiais escolhidos e as ideias subjacentes, não numa relação de anulação, mas, complementando-se, permitindo, desta forma, uma zona de fruição, por parte de quem lê ou interpreta, na qual, nem um nem outro é suscetível de ser experienciado isoladamente.

Este trabalho, intitulado *Dez garrafas e um livro* (Figura 16), é um projeto de natureza teórico-prática onde se pretende levar o leitor/espetador a explorar, convocando, não só a visão, mas os diferentes sentidos, cada um dos volumes garrafa/mensagem, que correspondem a cada um dos 10 cantos de *Os Lusíadas*, tal como se exploram as mensagens náufragas resgatas do mar, explorando também a forma como as mensagens (ou, neste caso, os livros) podem "naufragar", de forma aleatória, entregues à sua sorte, podendo chegar, ou não, a um destinatário capaz de as decodificar e interpretar, cumprindo assim o seu desígnio.



**Figura 17** - *Dez garrafas e um livro* (1), 2017

A estrutura narrativa do poema épico escrito por Camões, constituída por 10 cantos compostos por estrofes de 8 versos (oitavas) decassilábicos (10 sílabas), é replicada nas 10 garrafas/mensagem, que contêm apenas excertos do texto original, selecionados de forma a reproduzir, sempre que possível, as ideias e opiniões pessoais

manifestadas pelo poeta (mensagens) ao longo da sua obra. Foram assim editados e trabalhados apenas os versos onde o poeta manifesta a sua visão pessoal, muitas vezes na primeira pessoa, o que acontece em praticamente todos os cantos.

A opção de criar um livro composto por garrafas/mensagens decorre, em primeiro lugar, destas serem entendidas como um signo com características próprias, que associa dois elementos, dois signos, distintos – a garrafa e a folha de papel com texto – que, quando tomados isoladamente, não evidenciam qualquer tipo de relação. Em conjunto assumem um significado próprio, que poderá ser conotado com outros signos, dando origem a novos significados e leituras.

Além das ideias de mar, de embarcação, de naufrágio, de isolamento, mensagem, pedido de socorro, entre outras, que poderemos associar ou invocar mentalmente quando pensamos numa mensagem numa garrafa, há também a intenção de fazer alusão ao episódio (se é facto ou mito, não nos parece relevante) de o próprio texto original de *Os Lusíadas* ter naufragado e ter sido resgatado das águas, juntamente com o seu autor.

Pretende-se assim que as garrafas/mensagens que constituem o livro de artista criado na sequência deste trabalho de projeto assumam um papel metafórico e simbólico que, por um lado, convoca o imaginário e as referências culturais do «leitor» e, por outro, implica uma relação, não só mental, mas também cinestésica e física de descodificação ou interpretação, como forma de criar novos significados e leituras.

Em suma, pretende-se que o trabalho desenvolvido dê origem a um objeto significativo, que se possa assumir enquanto livro e enquanto obra de arte, ou seja, enquanto livro de artista.

Importa ainda referir que, como forma de distanciamento intencional do conceito de *livre d'artiste* ou de *fine print*, o trabalho *Dez garrafas e um livro* não foi assinado ou numerado, podendo constituir-se como um livro objeto único ou ser reproduzido, com relativa facilidade, por qualquer pessoa, recorrendo a meios e materiais vulgares, acessíveis e pouco dispendiosos.

## **4.2 Materiais e técnicas**

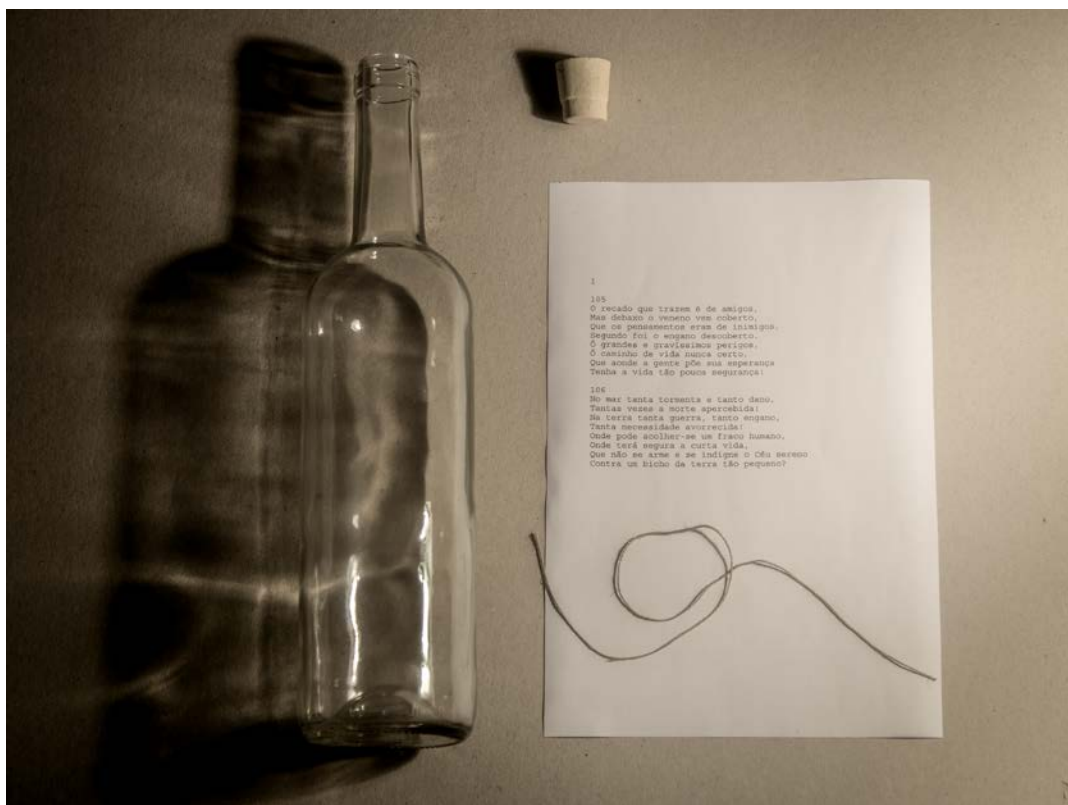
Seguindo a máxima de Bruno Munari — «o luxo não é um problema de *design*» sendo o luxo «o uso errado de materiais dispendiosos sem melhoria das funções» (Munari, 1988, pp. 15-16) — e tomando como exemplo os trabalhos produzidos pelos



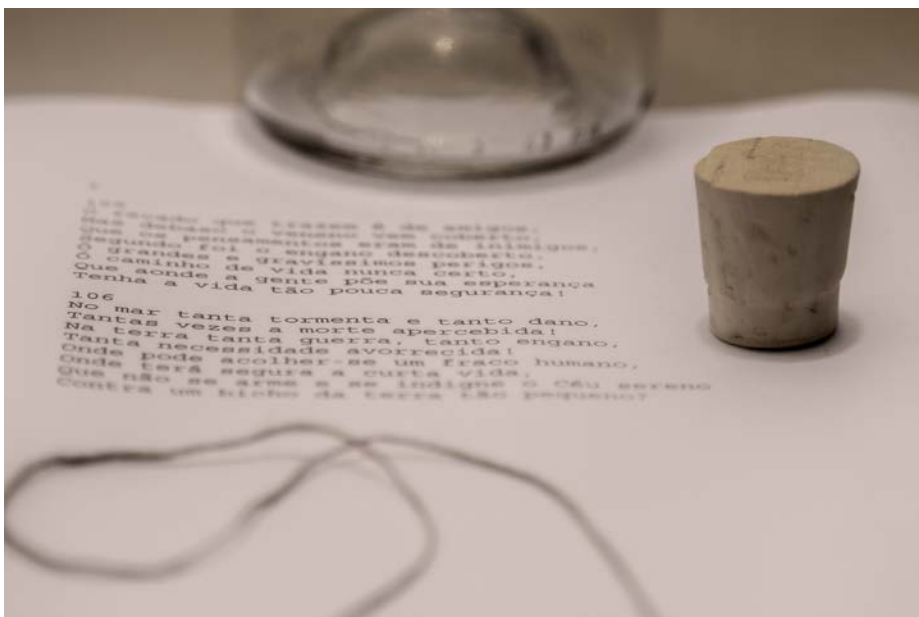
artistas do movimento Fluxus e da Arte Povera, e seguindo a mesma linha de pensamento, procurou-se produzir um trabalho que qualquer pessoa pudesse igualmente reproduzir ou replicar com igual facilidade, bastando para tal adquirir os mesmos materiais, simples, acessíveis e de baixo custo. O que interessa neste projeto não são as técnicas escolhidas ou as matérias primas por si só, mas as ideias ou os conceitos associados aos materiais e técnicas utilizados.

Para Bruce Archer, citado por Bruno Munari, no seu livro *Das coisas nascem coisas*, «o problema do *design* resulta de uma necessidade», ou seja, um objeto de *design* tem de ter uma função, e o projeto apresentado surge da necessidade de criação de um livro de artista acessível, sem grande complexidade no que diz respeito à sua produção, isto é, que seja passível de ser produzido e replicado por qualquer pessoa, sem no entanto perder com isso a sua identidade e a sua essência enquanto obra de arte.

Na produção do livro *Dez garrafas e um livro* (Figuras 17 e 18) há uma intenção de total afastamento do conceito de *livre d'artiste* ou de *fine print*, como forma de demonstrar que as técnicas ou os materiais mais elaborados não definem nem têm de estar presentes num livro de artista.



**Figura 18** - *Dez garrafas e um livro (2)*, 2017



**Figura 19** - *Dez garrafas e um livro (3)*, 2017

Desta forma, partindo dessa premissa, uma vez que não se pretende um trabalho luxuoso ou exclusivo, os materiais escolhidos para este projeto são materiais simples e de fácil acesso, pouco dispendiosos, fáceis de adquirir e de trabalhar por qualquer pessoa, pouco importando se essa pessoa possui conhecimentos ou competências artísticas.

A ideia é criar uma garrafa/mensagem para cada canto da obra, e, nessa perspectiva, foram adquiridas 10 garrafas de vidro transparente, de uso corrente, com formato de garrafa bordalesa, habitualmente usadas para engarrafar vinho, com 0,75 l de volume, sendo estas garrafas as menos dispendiosas.

Estas garrafas foram adquiridas, juntamente com rolhas de cortiça, de formato cónico, através de uma loja *online*, sendo exatamente idênticas às que se encontram à venda nas prateleiras de qualquer supermercado ou loja de vinhos e que podem ser reutilizadas ou reaproveitadas com igual efeito, seguindo, assim, uma vez mais, uma das máximas de Bruno Munari, no que ao reaproveitamento de materiais diz respeito: «ver também em que coisa poderia tornar-se ou para que outra coisa poderia servir». (Munari, 1988, p. 322)

A escolha do papel que serviu de suporte ao texto impresso seguiu a mesma linha orientadora.

Após várias experiências, com diferentes tipos e gramagens de papel, incluindo papel branco de 75 gramas/m<sup>2</sup> e de 120 gramas/m<sup>2</sup>, e também, papel vegetal de 100 gramas/m<sup>2</sup>, foi escolhido um papel simples, de cor branca, também designado por papel de escritório, de 80 gramas/m<sup>2</sup>, precisamente porque é um dos tipos de papel mais utilizados e vulgares, que se pode adquirir em qualquer superfície comercial, apesar de se ter constatado que gramagens superiores, designadamente o de 120 gramas/m<sup>2</sup>, produzem impressões de maior e melhor qualidade.

A impressão das 10 folhas que servem de suporte à componente textual do trabalho foi feita recorrendo a uma impressora laser doméstica, meio tecnológico, hoje em dia, comum e de fácil acesso.

No que à composição do texto diz respeito, esteve presente também a preocupação de ser utilizada uma ferramenta de edição de texto básica e facilmente alcançável, para quem possua um computador pessoal em casa, tendo-se, por isso, optado pelo Bloco de Notas do sistema operativo Windows, da Microsoft, podendo também ser utilizado o Editor de Texto, o NOTES, para quem trabalhe com Macintosh. Embora, também se pudesse ter optado por um *software* de edição livre, entre os vários atualmente disponíveis gratuitamente, a escolha do Bloco de Notas deve-se sobretudo à sua simplicidade, e que não implica grandes conhecimentos técnicos por parte de quem o utiliza, embora seja muito básico e limitado.

A fonte escolhida para o texto foi a Courier, igualmente por ser um tipo de fonte comum e acessível, fonte tipográfica que nos transporta para a simplicidade do bater do teclado de uma máquina de escrever ao gravar o texto no papel.

Em resumo, o que é pretendido ao utilizar os materiais descritos — garrafas de vidro correntes, papel corrente, rolhas de cortiça — é, sobretudo, simplificar que, como nos diz Bruno Munari, «significa procurar resolver o problema eliminando tudo o que não serve a realização dos objectivos» e, também «quer dizer reduzir os custos, diminuir os tempos de trabalho, de montagem, de acabamento» (Munari, 1988, p. 136), criando, desta forma, um livro que se afasta por completo dos chamados *livres d'artiste*, das edições mais cuidadas ou de luxo, demonstrando, ao mesmo tempo, que a criação de livros de artista pode estar ao alcance de qualquer pessoa e que, mais do que os materiais ou as técnicas envolvidos na produção de livros de artista, o que importa são

as ideias, os conceitos que nos levam a optar por um determinado material em detrimento de outro.

#### **4.3 Execução**

Uma das razões que levou à escolha da obra de Camões *Os Lusíadas* deve-se ao facto de a mesma se encontrar dividida em 10 partes (cantos), que seguem uma sequência narrativa, isto é, representam, cada um deles, um momento diferente, permitindo assim a sua replicação ou a sua representação em 10 volumes autónomos.

É utilizado texto da obra original, mas apenas os trechos em que está presente a voz crítica do autor, sempre que possível, através da sua consciência e das suas emoções, expressas através do espírito crítico, em vários momentos da obra, algumas vezes exposto na voz de várias das personagens e muitas vezes expresso na primeira pessoa, normalmente na parte final de cada canto.

Este espírito crítico do poeta recai, muitas das vezes, na sociedade que o envolvia, civil e política, e até na forma como foi tratado pela corte e a forma de como foi aceite a sua obra.

A escolha ou seleção dos trechos retirados do poema *Os Lusíadas* implicou a pesquisa e alguma leitura da obra e envolveu algum trabalho de pesquisa, de forma a poder identificar as mensagens, umas mais explícitas outras menos declaradas, do autor.

Após a escolha dos textos teve de ser pensada a maneira como seria apresentado o texto, assim como pensada, e ensaiada, a maneira de colocar o texto na página, para que a mesma pudesse ser 'transformada' em mensagem engarrafada. Em cada página, o respetivo canto de *Os Lusíadas* foi identificado através de numeração romana e a posição das estrofes, dentro de cada canto, foi assinalada através de numeração árabe, tornando possível localizar cada um dos excertos dentro do texto original.

Para chegar a uma medida, ou formato, que 'casasse' com as medidas da garrafa, uma vez que a garrafa bordalesa tem a característica de o seu fundo não ser plano, tiveram de ser feitos alguns ensaios de cortes de papel até chegar à medida pretendida, apresentando a página final a medida de 25 cm de altura e 17 cm de largura, estudando as margens e os cortes a fazer numa página de formato A4 (29,7 cm x 21 cm), após impressão do texto na página.

A forma como a mensagem seria apresentada no interior da garrafa também teve de ser estudada e analisada, uma vez que uma folha, de formato A4 (29,7 cm x 21 cm) enrolada não caberia dentro da garrafa que tem como dimensões 30 centímetros de altura por 7,5 centímetros de largura e uma rolha de, aproximadamente, 3 centímetros de altura a ser inserida no gargalo da garrafa.

Após ultrapassadas estas questões, surgiu a dificuldade de como apresentar a mensagem: é possível apenas enrolar o papel e colocá-lo dentro da garrafa? Como se comporta a folha após engarrafada? A folha pode ser colocada sem estar presa? E no caso de ser presa que material se usará? Lacre? Cordel? Como resulta melhor, o texto visível ou escondido? Estas foram algumas das principais dúvidas e questões que surgiram durante a elaboração do trabalho prático que, apesar de simples, implicaram alguma reflexão prévia.

Na primeira tentativa de engarrafar a mensagem, percebeu-se que a folha de papel teria de ser presa de alguma forma, uma vez que o papel, apenas enrolado, se adapta às dimensões dos espaços livres, sendo quase impossível, ou bastante difícil, retirar o rolo de papel dentro da garrafa sem a danificar.

Optou-se, assim, por prender o rolo de papel com fio de sisal, para que fosse mais fácil ao leitor retirar a mensagem e ler, caso fosse essa a sua vontade.



**Figura 20** - *Dez garrafas e um livro (4)*, 2017



**Figura 21** - *Dez garrafas e um livro (5)*, 2017

## Conclusão

A história do livro, através dos tempos, é uma história de "democratização" do saber e do conhecimento, possibilitada, sobretudo, pela evolução tecnológica, em especial na área da tipografia e das artes gráficas, o que permitiu editar livros em grande quantidade, com tiragens cada vez maiores, tornando-os objetos relativamente vulgares, baratos e acessíveis a todos.

Esta "democratização" do livro, indissociável do processo de alfabetização e educação dos povos e das sociedades, não só tornou acessíveis as ideias e os pensamentos de outros, contribuindo para fixar o saber e a memória coletiva, anteriormente transmitidos entre gerações através da oralidade, mas também permitiu a produção de novas ideias e de novo conhecimento. Podemos assim dizer que os livros são como sementes, pois trazem consigo a informação, o código genético, das árvores que as antecederam ou deram origem e, ao mesmo tempo, trazem consigo a ideia e o projeto de novas árvores e, conseqüentemente, novas sementes, ou seja, os livros são memória, mas também são instrumentos de transformação e criação.

Em *Dez garrafas e um livro* houve, desde logo, essa preocupação primordial de manter e preservar o lado "democrático" do livro, enquanto produção acessível e ao alcance de todos, algo que se procurou estender ao livro de artista ou ao livro enquanto forma de expressão artística, pois a Arte, enquanto produção do Homem, faz parte do pensamento e do conhecimento, faz parte da Humanidade, e, nesse sentido, é universal.

O luxo e a exclusividade, elementos muitas vezes associados aos denominados *livres d'artiste* ou *à fine printing*, às edições de autor, numeradas, limitadas e assinadas, bem como ao circuito das galerias e mercados da Arte, afastam-se dessa linha de pensamento, ou seja, têm pouco ou nada a ver com a "democratização" do saber e da Arte, algo que se entende como fazendo parte da gênese e da história do livro ao longo dos tempos.

Foi por isso que, tomando como referência o trabalho de artistas que procuraram realizar uma produção artística acessível, ao alcance de todos, afastando-se, e muitas vezes contestando, a ideia de luxo, mercantilismo e elitismo na Arte, tais como Edward Ruscha e Bruno Munari ou os artistas do Fluxus e da Arte Povera, em *Dez garrafas e um livro* procurou-se produzir um livro de artista que nada tivesse a ver com a *fine*

*printing* ou com os *livres d'artiste*, feitos com materiais mais «nobres», de produção mais elaborada e cuidada, logo mais exclusiva, mais restrita, apenas ao alcance de quem domina as técnicas e os processos envolvidos na sua edição e produção ou ao alcance de quem, não dominando esse conhecimento, tem capacidade económica e oportunidade de os adquirir.

A ideia de que a Arte pode ser parte integrante da vida, do quotidiano, que pode ser aberta, produzida por qualquer pessoa, com recurso a coisas banais, a materiais vulgares, contrariando uma visão mais elitista e restrita, conforme defendido pelos artistas do movimento Fluxus e da Arte Povera, estendeu-se também ao livro, contribuindo para que este passasse a ser encarado como uma forma de arte autónoma.

Essa afirmação do livro como forma de expressão artística ocorre, sobretudo, a partir do anos 60 do século XX e resulta de um afastamento crítico face ao livro na sua forma tradicional, o que faz surgir novos espaços multidisciplinares de experimentação, interceção e fusão.

*Dez garrafas e um livro* é um trabalho que recorre a materiais simples e vulgares, como garrafas de vidro, rolhas de cortiça e papel de escritório, que utiliza técnicas, ferramentas e processos banais, como o bloco de notas do sistema operativo Windows ou uma impressora laser doméstica, com a intenção de apresentar um livro de artista que não depende de materiais e técnicas tipográficas mais elaboradas para se assumir enquanto tal. Qualquer pessoa pode produzir ou reproduzir este trabalho sem qualquer tipo de limitação e, nesse sentido, é um livro, livro de artista ou livro objeto, se assim lhe quiserem chamar, completamente "democrático".

Independentemente da sua designação ou categorização, tendo em conta que, ainda hoje, conceitos como "livro de artista" ou "livro objeto" estão longe de ser consensuais, a reflexão de vários autores estudados ao longo da pesquisa que antecedeu e acompanhou a produção de *Dez garrafas e um livro* leva-nos a crer que aquilo que define o que é ou não é um livro ou, neste caso, um livro de artista é algo mais conceptual do que físico ou material. Em suma, os materiais, as técnicas ou os processos envolvidos na produção de um livro estão ao serviço das ideias e do imaginário do autor, complementando-as ou contribuindo para as veicular ou transmitir aos leitores/recetores capazes de as descodificar e interpretar, fazendo do livro uma "forma significativa", conforme defendido por Julio Plaza.



Por isso, na escolha dos materiais usados em *Dez garrafas e um livro*, houve também a preocupação de produzir um objeto ou forma significativa, ou seja, os materiais e as técnicas (significante) surgem como complemento e suporte à materialização das ideias (significado) para, em conjunto, constituírem o livro (o signo).

A mensagem numa garrafa é, por si só, um signo que a maioria das pessoas reconhece e identifica, associando-o, quase de imediato, a outros signos e conceitos, como água, mar, viagem, naufrágio, destino, carta, texto, necessidade de comunicação, isolamento, entre outros, muitos deles também associados à obra *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, por isso, além de tomar esta obra literária épica como referência ou ponto de partida para o trabalho *Dez garrafas e um livro*, houve também a intenção de estabelecer um paralelismo semântico e poético, que se procurou explorar, ao produzir um livro constituído por 10 mensagens em 10 garrafas.

O trabalho *Dez garrafas e um livro* não tem a pretensão de reproduzir ou reeditar a obra de Camões, mas sim captar a sua essência, as principais ideias e mensagens do seu autor, reproduzindo textualmente alguns versos da mesma – o critério de seleção incidiu, sempre que possível, nos versos que exprimem a opinião de Camões, muitas vezes na primeira pessoa – e apropriando-se da sua estrutura – os 10 cantos de *Os Lusíadas* – para, dessa forma, produzir novas leituras e significados, convocando o leitor/recetor a realizar uma leitura cinestésica, que implica o manuseamento e a manipulação das 10 mensagens que dão corpo ao livro.

Neste projeto as garrafas e os textos coabitam, complementam-se, não são suscetíveis de ser experienciados isoladamente. O objetivo é construir uma nova narrativa que, além de literária, seja sobretudo uma narrativa plástica, que convoque a sensibilidade de quem observa e manipula as mensagens, produzindo assim novas formas de leitura e interpretação.

À poesia e sensibilidade literária de Camões acrescenta-se uma poesia plástica que transporta uma simbologia própria. A mensagem numa garrafa (*message in a bottle*) é um conceito, um signo, identificado pela grande maioria das pessoas e que pode ter múltiplas conotações e associações. Os livros, à semelhança das mensagens em garrafas, também “naufragam”. Depois de editados e publicados, os livros são vendidos, oferecidos ou emprestados, uns acabam em estantes, em bibliotecas, em locais públicos ou privados, e são “resgatados” de cada vez que alguém os descobre e os lê. Através do

livro, as mensagens, os conteúdos e os significados produzidos pelo autor viajam através do espaço e do tempo, tal como aconteceu com *Os Lusíadas*, de Camões, com a *Eneida*, de Virgílio, ou com a *Odisseia* e a *Ilíada*, de Homero, entre outras obras da literatura universal, que tocaram leitores de várias gerações e de diferentes origens.

*Os Lusíadas*, além dos aspetos que a tornam uma obra universal, da intervenção divina e sobrenatural, do relato de feitos heroicos, grandiosos, de autossuperação perante a adversidade, apresentados como exemplo para as gerações vindouras, tem a particularidade de ser um texto sobre uma viagem (de Vasco da Gama e do descobrimento do caminho marítimo para a Índia), escrito no decurso de uma viagem (Camões iniciou a escrita ao longo do seu périplo pelo Oriente e terminou já em Lisboa) e, embora por confirmar, celebrizou-se a história de o próprio texto ter sido resgatado pelo seu autor durante um naufrágio junto à foz do rio Mekong (episódio aludido, pelo autor, no canto X), aspetos que assumem contornos de um paralelismo metafórico (poético?) em *Dez garrafas e um livro*.

Recuperando algumas das questões iniciais deste trabalho, designadamente, quais as condicionantes e os limites de um livro de artista ou se o livro de artista pode assumir qualquer forma e conteúdo, a pesquisa que orientou a criação de *Dez garrafas e um livro*, exposta nos capítulos iniciais desta dissertação, leva a crer que aquilo que define o que é ou não é um livro de artista depende sobretudo do seu autor/criador, agregando todos os tipos de materiais e de formas em torno de um projeto e de uma semântica específica, ou seja, o livro de artista é sobretudo conceptual, sempre em permanente confrontação com o livro na sua forma mais tradicional ou convencional.

*Dez garrafas e um livro* apresenta-se como uma peça constituída por 10 garrafas/mensagens e, à primeira vista, pouco ou nada tem a ver com aquilo que a maioria das pessoas identifica como sendo um livro, no entanto, conserva alguns elementos presentes em grande parte dos livros convencionais, nomeadamente o texto e a narrativa.

O texto não é um elemento imprescindível, pois não faltam exemplos de livros sem texto, e até sem imagem, como os livros ilegíveis de Bruno Munari, porém, em *Dez garrafas e um livro*, o texto, complementado pelo seu suporte – o papel e a garrafa – evidencia a narrativa e a sua estrutura: um livro composto por 10 volumes que correspondem a 10 cantos/10 páginas/10 planos distintos no tempo e no espaço.

Para haver narrativa é necessário haver representação e acontecimento (Everaert-Desmedt, 1984), entendendo-se acontecimento como transformação, ou seja, a passagem de um estado para outro. Neste caso, a transformação acontece por intermédio da ação do leitor/recetor, que se vê obrigado a manusear a garrafa para descobrir o seu conteúdo, embora seja possível visualizar parcialmente o texto quando este se encontra ainda no interior da garrafa. O tradicional ato de abrir e folhear as páginas de um livro dá lugar à abertura da garrafa, para retirar e desenrolar a folha de papel e ler a sua inscrição. O próprio ato, a postura do leitor/recetor, o gesto de leitura é alterado, sofre uma transformação, tornando-se também parte integrante da narrativa. A passagem de uma garrafa para outra revela as diferenças entre cada canto, estabelecidas pela componente textual, convocando o imaginário do leitor que, dessa forma, vai descobrindo e participando na narrativa de *Dez garrafas e um livro*.

Tal como já foi aqui dito, este é um trabalho aberto, que pode ser reproduzido e replicado sem grandes dificuldades técnicas e com poucos recursos, seguindo as instruções e as indicações expostas ao longo do ponto 4. É até desejável que isso aconteça, cumprindo-se assim um dos propósitos iniciais – criar um livro de artista ao alcance de todos, "democrático", que pode ter uma edição ilimitada.

Este é também um trabalho aberto a futuros desenvolvimentos, que pode ter continuidade, envolvendo os leitores ou destinatários da obra no próprio ato criativo, na edição e na construção da narrativa, expandindo os limites ou as fronteiras (se é que elas existem) dos chamados livros de artista, desenvolvendo um trabalho coletivo onde a dimensão autoral se diluísse quase por completo.

Seria também interessante explorar se a narrativa (seja ela textual ou plástica) é ou não um elemento imprescindível ou se os livros de artista podem abdicar dela e, ainda assim, fazer sentido.

## Bibliografia

Baraona, Isabel (2010). *Livros de Artista: Definição Plural*. Disponível em: [http://www.isabelbaraona.com/pt/textos/2010\\_sharemag.html](http://www.isabelbaraona.com/pt/textos/2010_sharemag.html). Consultado em: 5 de março de 2017.

Barthes, Roland (1979). *Lição*. Lisboa, Edições 70

Barthes, Roland (1981). *O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia*. Lisboa, Edições 70

Camões, Luís de (1971). *Os Lusíadas*. Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Cardoso, Armando (Fotógrafo). (2017). *Dez garrafas e um livro (1)* [fotografia]. Sintra

Cardoso, Armando (Fotógrafo). (2017). *Dez garrafas e um livro (2)* [fotografia]. Sintra

Cardoso, Armando (Fotógrafo). (2017). *Dez garrafas e um livro (3)* [fotografia]. Sintra

Cardoso, Armando (Fotógrafo). (2017). *Dez garrafas e um livro (4)* [fotografia]. Sintra

Cardoso, Armando (Fotógrafo). (2017). *Dez garrafas e um livro (5)* [fotografia]. Sintra

Carmo, Mário; Dias, M. Carlos (1978). *Introdução ao texto literário*. Lisboa, Didáctica Editora

DiTolla, Tracy, *Fluxus Movement Overview and Analysis*. Disponível em: <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm>. Consultado em: 26 de março de 2017.

Drucker, Johanna (1995), *The Artist's Book-As Idea and Form*. Disponível em: <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.1.html>. Consultado em: 4 de março de 2017

Duchamp, Marcel (1947). *Prière de toucher* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/16038?artist\\_id=1634&locale=pt&sov\\_referre\\_r=artist](https://www.moma.org/collection/works/16038?artist_id=1634&locale=pt&sov_referre_r=artist)

Duchamp, Marcel (1934-41). *Boîte en valise* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/80890?artist\\_id=1634&locale=pt&sov\\_referre\\_r=artist](https://www.moma.org/collection/works/80890?artist_id=1634&locale=pt&sov_referre_r=artist)

Dyment, Dave (2012, December 20), *Aspen Magazine / The Minimalism Issue (#5,6)*. Disponível em: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.pt/2012/12/aspen-magazine-minimalism-issue-56.html>. Consultado em: 20 de maio de 2017

Everaert-Desmedt, Nicole (1984). *Semiótica da narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra, 1984

Fabro, Luciano (1967). *Floor tautology* [Imagem digital]. Disponível em: [https://joshmayneart.files.wordpress.com/2015/09/floor-tautology\\_luciano-fabro.jpg](https://joshmayneart.files.wordpress.com/2015/09/floor-tautology_luciano-fabro.jpg)

Féria, José Tomás (2010, 22 de setembro), *Livros de Artista: O livro construído pela imagem*. Disponível em: <https://sala17.wordpress.com/2010/09/22/livros-de-artista-uma-proposta-interessante/>. Consultado em: 5 de março de 2017

Fluxus (1969). *Fluxkit* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/126323?classifications=any&date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2018&locale=pt&q=fluxkit&with\\_images=1](https://www.moma.org/collection/works/126323?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2018&locale=pt&q=fluxkit&with_images=1)

Fluxus (1969). *Fluxkit* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/126323?classifications=any&date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2018&locale=pt&q=fluxkit&with\\_images=1](https://www.moma.org/collection/works/126323?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2018&locale=pt&q=fluxkit&with_images=1)

Munari, Bruno (1952). *Nella notte buia* [Imagem digital]. Disponível em: <http://questionieducative.blogspot.pt/2015/04/bruno-munari-geniale-designer.html>

Munari, Bruno (1952). *Nella notte buia* [Imagem digital]. Disponível em: <http://questionieducative.blogspot.pt/2015/04/bruno-munari-geniale-designer.html>

Munari, Bruno (1955). *O livro ilegível* [Imagem digital]. Disponível em: <http://www.scrivendovolo.com/i-libri-illeggibili-di-bruno-munari-un-manuale-di-nonscrittura-ancora-oggi-assolutamente-valido/>

Munari, Bruno (1980). *Pré-livros* [Imagem digital]. Disponível em: <http://www.fermoeditore.it/en/blog-en/bruno-munari-prelibri-and-the-art-game/>

Munari, Bruno (1988). *Das Coisas Nascem Coisas*, Lisboa, Edições 70

Nicolau, Ricardo. *Que sais-je?: livros e edições de artista*. Coleção de Serralves

Ng, Tracee, *Arte Povera Movement Overview and Analysis*. Disponível em: <http://www.theartstory.org/movement-arte-povera.htm>. Consultado em: 26 de março de 2017

O'Doherty, Brian (1967). *Aspen*, issue no. 5+6, [Imagem digital]. Disponível em: [http://www.artpapers.org/feature\\_articles/feature2\\_2013\\_1112.htm](http://www.artpapers.org/feature_articles/feature2_2013_1112.htm)

Ono, Yoko (1964). *Grapefruit* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/127492?artist\\_id=4410&locale=pt&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/127492?artist_id=4410&locale=pt&sov_referrer=artist)

Ono, Yoko (1964). *Grapefruit* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/127492?artist\\_id=4410&locale=pt&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/127492?artist_id=4410&locale=pt&sov_referrer=artist)

Pascali, Pino (1967). *1 metro cubo di terra* [Imagem digital]. Disponível em: <http://www.darsmagazine.it/rifondazione-prada/#.WnbRxUx2vIU>

Phillpot, Clive, *Que sais-je?: livros e edições de artista livros feitos por artistas*. Coleção de Serralves

Plaza, Julio (1982), *O livro como forma de arte (I)*. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_artel.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf). Consultado em: 28 de fevereiro de 2017.

Plaza, Julio (1982), *O livro como forma de arte (II)*. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_artel\\_I.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel_I.pdf). Consultado em: 28 de fevereiro de 2017.

Plaza, Júlio; Campos, Augusto de (1974). *Poémobiles* [Imagem digital]. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/relendo-poemobiles-de-augusto-e-plaza/4536>

Queiroz, João Paulo (2012), Um livro nas mãos, :*Estúdio*, vol. 3, n.º 6, 264

Ramos, Feliciano, *História da Literatura Portuguesa*, Braga, Livraria Cruz

Ruscha, Edward (1963). *Twentysix gasoline stations* [Imagem digital]. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/146929?artist\\_id=5086&locale=pt&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146929?artist_id=5086&locale=pt&sov_referrer=artist)

Ruscha, Edward (1963). *Twentysix gasoline stations*, [Imagem digital]. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/427.2008.a-vv/>

Stafford, Andrew, Aspen, The multimedia magazine in a box. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/index.htm>. Consultado em: 30 de junho de 2017

Wolf, Justin, *Conceptual Art Movement Overview and Analysis*. Disponível em: <http://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm>. Consultado em: 26 de março de 2017.